

ШКОЛА
РИСОВАНІЯ, ЖИВОПИСИ
И
ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА
Искусство для всех



Подъ редакціей

профессора А. В. МАКОВСКАГО и ВАДИМА ЛЬСОВОГО,
при участіи: И. Е. РЫШИНА, проф. Д. І. КИПЛИКА, преп. Педагогич. Курсовъ при
Академіи Художествъ А. Г. НОВИКОВА, И. К. ПРОЗОРОВА, Т. И. КАТУРКИНА,
В. А. ЛЕЩИКАШЪ, Г. А. АНГЕРТА, Б. Ф. ШЛЕЦЕРА и др.

Т. 3.

Изд. Т-во „БЛАГО“.

Петроградъ, Никольская, 44.

Оглавление 3-го тома.

Цифры *сверху* страниц указывают нумерацию каждого отдельного курса.

Цифры *снизу* страниц указывают общую нумерацию всего тома.

	Стр. (низ)
Къ читателямъ	III—IV
Наблюдательная перспектива. <i>Т. И. Камуркиндъ</i>	1—16
Отмывка тушью. <i>В. А. Лепишкиндъ</i>	17—36
Элементарное рисованіе. <i>А. Г. Новиковъ</i>	37—64
Что такое искусство? <i>И. Е. Рубинъ</i>	65—68
Форма и содержаніе. <i>Вадимъ Лвсовъ</i>	60—80
Очерки по исторіи живописи. <i>Б. Ф. Шлецеръ</i>	81—96



ИЗДАТЕЛЬСТВО
Товарищество «БЛАГО»,
Петроградъ, Николаевская, 44.
Тел. 626—49.

Къ читателямъ.

Въ черные дни войны, въ страшные часы, когда грохочутъ пушки, и льется человѣческая кровь, и подъ поганами пьяныхъ вандаловъ гибнуть ивковья святыни когда глаза и помыслы всего міра напряженно устремлены на тотъ клочокъ земли, гдѣ толпы вооруженныхъ людей истребляютъ другъ друга, — въ эти грозные дни, мы знаемъ, нашъ голосъ прозвучитъ одиноко и глухо. И все же мы полагаемъ долгъ свой въ томъ, чтобы напомнить именно теперь о существованіи *идеи величестя*, не ивковскихъ ничего общаго ни съ пулеметами, ни съ бронепосадами. Мы говоримъ: «Бойтесь загасить въ душѣ вашей священный огонь, отличающій человека отъ звѣря! Помните: что не штыками и бомбами движется впередъ культура человѣчества! Помните, что есть высшій міръ, міръ неглубинаго искусства и красоты, міръ чуждый крови и варварству, единственный міръ, гдѣ человекъ становится близокъ къ Божеству. Правда, этотъ міръ далека и отъ безматеріальнаго созерцанія: отъ полонъ великихъ страстей, напряженной борьбы, высокихъ подвиговъ и горячихъ страданій, но это—борьбоданія страданія, которыя даются лишь избраннымъ, это—борьба страстей человѣческихъ, а не звѣринныхъ, это подвиги божественнаго духа, а не бронированнаго кулака. Есть разница между страданіями раненаго звѣря и страданіями пророка или творца, и жалость къ первому не должна заглушать благоговенія передъ вторымъ.

Орудійные выстрѣлы не должны сдѣлать насъ глухими къ голосамъ искусства. Кровавый туманъ, клубившійся на поляхъ Европы, не долженъ застилать наши глаза и мѣшать намъ видѣть картины и статуи. Истинники самосохраненія не должны подавить наши художественныя потребности. Политическія и экономическія житейскія заботы не должны заслонить отъ насъ міръ высшихъ духовныхъ цѣнностей. Ибо это значило бы, что чечевичная похлебка для насъ дороже нашего культурнаго вероисповѣданія! Ибо это показало бы, что мы недостойны высокаго званія—Человекъ! Да, мы оказались бы недостойными такъ называться, если бы забыли, напримеръ, о томъ, что въ текущемъ году исполнилось 70 лѣтъ со дня рожденія ветерана русской живописи П. Е. Рѣпина, какъ позабыло объ этомъ наше интеллигентное общество, ослушенное газетной трескотней.

Есть что-то знаменательное въ томъ, что юбилей самаго патетическаго изъ русскихъ художниковъ совпалъ съ моментомъ, когда творится грозная мировая трагедія.

Великія потрясенія, которыми мы переживаемъ, дѣлаютъ намъ особенно близкими искусство Рѣпина, волнующее и потрясающее, полное трагедійнаго пафоса и великихъ страстей.

Когда грохочутъ пушки и раздаются стоны умирающихъ, и рушатся ажурныя башни Рейхенгага собора, и гибнутъ въ огнѣ картины Ванъ-Дейка, Рафаэля, Джорджіоне, Фука, когда Венера Милосская скрыла свой мраморный ликъ подъ броневымъ покрываломъ и сошла въ глубокое подземелье,—стыдно и невозможно думать о какомъ бы то ни было «удовольствіи». Въ такія минуты насъ не влечетъ къ себѣ ис-

искусство, видящее свое назначение в том, чтобы «раздвигать», «укрывать» и вообще вносить в нашу жизнь элементы вкуса и удовольствия. Но искусство Рбнина иногда не было и не может быть предметом «удовольствия», хотя бы и самого утонченного или удовольствий—эстетического.

Искусство Рбнина—величавое, важное, торжественное и патетическое служение. Оно требует серьезности, сосредоточенности и крайнего напряжения духовных сил.

Картины Рбнина, как романы Достоевского, прежде всего волнуют, прежде всего потрясают, а подчас и терзают зрителя. Душается,—ест не только количественное, но и качественное различие между двумя чувствами, которые вызывают в нас, например, вивьетки, Митрохина или заставки Нарбута, с одной стороны, и «София» или «Иоанн Грозный»—с другой, и только бедность нашего философского словаря заставляет относить те и другие переживания к одной категории—«эстетических».

Душается, что и художественная практика, и внутренний опыт приведут нас современем к старому, забытому утверждению неравнобности различных искусств и заставить нас снова воскликнуть:

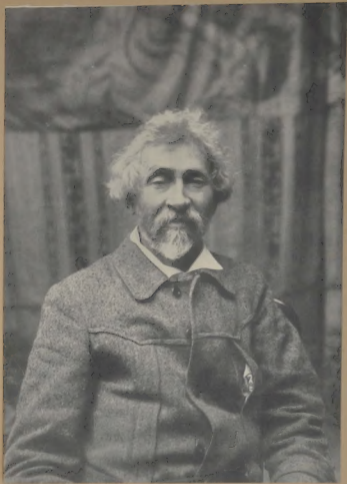
— Это неправда, что на абсах искусства Мадонна и «хорошо нарисованный пучок рбдки» имеют одинаковое значение! Это неправда, что расписывать табакерку—столь же почтенно, как и расписывать церковь! Это неправда, будто самая чудесная, самая виртуозная вивьетка может быть равна по своему художественному значению картинѣ, в которой проникновенный мастер раскрывает перед нами глубины человеческого духа!

Ибо проникнуть туда—дано не всякому художнику; ибо овладѣть широким сюжетом способны лишь немногие избранные; ибо, наконец, искусство создано не для забавы и удовольствия, но на высотах трагедии осуществлять оно свои величайшія достижения.

Таково именно искусство Рбнина. Пиковая человеческой души, крайнее напряжение ее эмоций—вот всегдашнее содержание его произведений. И оттого оно так нужно и близко нам в нашей серьедине и страшной минуте. Смятенный и изволнованный дух наш в эту минуту не находит для себя ниши в чисто-декоративном искусствѣ, которым мы так увлеклись в послѣдніе годы. И, быть может, когда умолкнут пушки и угомонится кровавая страсти, мы поймем всю ошибочность такого увлечения, и оть Арлекиновъ и Пьеро, оть вивьетокъ и миниатюркъ мы повернемъ опять къ искусству монументальному, торжественному и патетическому, къ тому искусству, могучимъ представителемъ котораго у насъ является Рбнинъ—самый торжественный и самый патетическій изъ русскихъ художниковъ.

Вадимъ Лѣсковъ.

Осень 1914 года.



И. Е. РЫПИНЪ.

(къ семидесятилѣтію со дня рожденія).

НАБЛЮДАТЕЛЬНАЯ ПЕРСПЕКТИВА.

Т. П. Ватуриновъ.

(Окончаніе).

ВЕРТИКАЛЬНЫЕ ЛИНИИ. Вертикальныя линіи не измѣняются своимъ положеніемъ въ зависимости отъ точки зрѣнія, т.-е. всегда кажутся вертикальными, но измѣняются величинно въ зависимости отъ расстоянія.

ПАРАЛЛЕЛЬНЫЕ ЛИНИИ. Параллельными линіями называются тѣяя, которыя на всемъ своемъ протяженіи лежатъ на одинаковомъ разстояніи другъ отъ друга, и, сколько бы мы ихъ ни продолжали, они никогда не встрѣются. Въ натурѣ параллельныхъ линій очень много; напримеръ, рельсы желѣзной дороги или трамвая, линіи прикравы и основаній домовъ, линіи поля и потолка, тротуары и проч. Всѣ параллельныя линіи въ натурѣ кажутся намъ сходящимися. Если взять дѣлѣ наочномъ, положить ихъ параллельно и посмотреть вдоль съ одного конца, то разстояніе между ближайшими къ намъ концами будетъ больше, чѣмъ разстояніе между концами, лежащими дальше отъ насъ (рис. 31). И при рисованіи тѣхъ линій нужно изображать ихъ сходящимися.

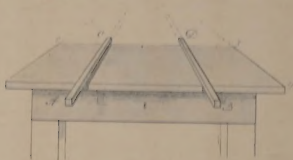


Рис. 31.

ТОЧКА СХОДА. Точкой схода называются такая точка, въ которой, намъ кажется, сходятся при сокращеніи параллельныя линіи.

У всякаго рисующаго на картинѣ всегда имѣется нѣсколько точекъ схода.

Взгляните, напр., на рис. 1-6. Если продолжить линіи тротуара и границаго парапета, на который опирается стоящій на тротуарѣ человекъ, то они сойдутся

въ одной точкѣ; линіи желѣзныхъ перилъ моста сойдутся въ другой точкѣ; линіи крыши и основаній домовъ на заднемъ планѣ, при достаточномъ продолженіи, сойдутся въ третьей точкѣ и т. д. Вообще, для каждой случайной группы параллельнымъ линіямъ выйдетъ своя точка схода. *Всѣ точки схода кажутся лежать на горизонтѣ.*

Одна изъ нихъ называется *главной*, или *центральной*; это именно та точка, которая находится прямо передъ зрителемъ, и въ которую идутъ центральныи лучи и всѣ линіи, параллельныя ему (рис. 20).

Если продолжить линіи карнизовъ, линіи оконъ, линіи основаній зданій, панелей и пр. (рис. 7, 8, 22), вы увидите, что всѣ онѣ сойдутся на горизонтѣ въ одной точкѣ, которая называется точкой схода горизонтальнымъ линіямъ. Если стѣть посреди рельсъ желѣзной дороги (рис. 4), то пространство между рельсами, по мѣрѣ удаленія отъ насъ, уменьшается, и на далекомъ разстояніи рельсы сойдутся на горизонтѣ въ точкѣ, которая находится прямо передъ нами и, следовательно, является главной точкой схода. Если бы, рядомъ съ этими рельсами, было еще нѣсколько паръ ихъ, то и они сошлись бы въ той же центральной точкѣ схода. Есть законы линейной перспективы, которые подробно объясняютъ, почему происходятъ подобныя явленія. Приводить ихъ здѣсь, хотя бы вкратцѣ, я считаю лишнимъ, такъ какъ они легко могутъ заставить начинающаго рисовать. На основаніи своихъ личныхъ наблюденій и опыта каждый самъ создастъ себѣ законы линейной перспективы, которыхъ ему будетъ достаточно для рисованія съ натуры.

Говоря о главной точкѣ схода, надо еще упомянуть о томъ, что она вседѣло свидана съ наблюдателемъ. Стоитъ ему повернуться, и главная точка переходитъ на другое мѣсто. Всѣ же случайныя точки распределяются по одну и другую сторонамъ отъ главной.

Нѣтъ почти ни одного художественнаго произведенія (особенно съ архитектурными изображеніями), гдѣ бы у художника отсутствовали случайныя точки схода, не говоря о главной, которая всегда постоянна. Глядя на какую-нибудь картину, написанную съ натуры, можно опредѣлить мѣсто, откуда писалъ свое произведеніе художникъ, можно сказать, писалъ ли онъ ее, сидя или стоя, другими словами, можно точно опредѣлить высоту горизонта. Положеніе его укажетъ сокращеніе линій и точку ихъ встрѣчи. Для точнаго опредѣленія мѣста нахождения зрителя, необходимо знаніе теоріи линейной перспективы, съ которой мы въ свое время познакомимся. Теперь же приступимъ къ рисованію горизонтальной линіи во всѣхъ положеніяхъ по отношенію къ зрителю.

РИСОВАНИЕ ПРЯМОЙ ВЪ ФРОНТАЛЬНОМЪ ПОЛОЖЕНІИ НА УРОВНЬ ГОРИЗОНТА.

Повѣсьте на стѣнѣ палочку въ 1 аршинъ или болѣе на уровнѣ глазъ. На листѣ бумаги (рис. 32), посерединѣ, проведите легкую горизонтальную линію, которая будетъ обозначать вашъ горизонтъ, и нарисуйте палочку такъ, какъ она вамъ кажется. Такъ какъ эта палочка находится прямо передъ вашими глазами, то изображеніе ея на бумагѣ должно быть горизонтальнымъ. Сдѣлавъ этотъ рисунокъ, нужно

переменить место и съест такъ, чтобы палочка оказалась сбоку. Направление палочки, въ данномъ случаѣ, останется попрежнему горизонтальнымъ, но величина ея измѣ-

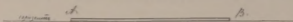


Рис. 32.

нится: она станетъ казаться короче, нежели раньше (рис. 33). Это явленіе мы наблюдали и на другихъ примѣрахъ, когда разсматривали измѣненіе величины и формы предметовъ въ зависимости отъ точки зрѣнія и разстоянія.

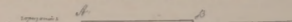


Рис. 33.

Если же не доверяете своему впечатлѣнію, будто палочка сбоку кажется меньше, чѣмъ въ прямомъ положеніи, то можно прибѣгнуть къ измѣренію.

КАКЪ НУЖНО МѢРИТЬ? Не всегда нужно доверять глазу, ибо сокращенія бываютъ иногда настолько обманчивы, что неравныя величины кажутся нашему глазу равными, или наоборотъ. Для того, чтобы избѣжать ошибки при рисованіи, прибѣгаютъ къ измѣренію. Мѣркой служитъ тотъ же карандашъ, которымъ вы рисуете.

Какъ держать карандашъ? Карандашъ держится четырьмя пальцами: большимъ, указательнымъ, среднимъ и безымяннымъ. На рисункѣ 34 вы видите расположеніе пальцевъ. Указательный и средний пальцы лежатъ сверху карандаша, а безымянный и мизинецъ — снизу, при чемъ большой палецъ свободно скользитъ по карандашу. Если большой палецъ опустить внизъ, то карандашъ приметъ такое положеніе, какъ на рисункѣ 35.



Рис. 34.

Мѣрить дозволяется только по вертикальному или горизонтальному направленію. Если бы намъ понадобилось измѣрить двѣ наклонныхъ линій и узнать ихъ соотношеніе, то и ихъ нужно мѣрить, держа карандашъ вертикально или горизонтально, а не наклоняя его по направленію линій.

Положимъ, намъ нужно измѣрить, насколько горизонтальная линія при фронтальномъ положеніи (рис. 32) больше той же линій при случайномъ положеніи (рис. 33). Для этого нужно съестъ передъ фронтальной линіей прямо и, держа въ вытянутой по всю длину рукъ

карандаш, мѣрить такъ: прищуривъ одинъ глазъ, навести свободный конецъ карандаша на лѣвый конецъ линіи; затѣмъ передвигать большой палецъ вправо или лѣво по карандашу до тѣхъ поръ, пока онъ не будетъ отмѣчать праваго конца палочки. Эта величина отъ свободного конца карандаша до большого пальца и будетъ уменьшенной величиной этой палочки. При этомъ необходимо, чтобы карандашъ былъ, во-первыхъ, строго горизонталенъ, а во-вторыхъ, параллеленъ стѣнѣ, на которой виситъ палочка. Теперь переслѣмъ въ случайное положеніе по отношенію къ палочкѣ, но сохранивъ прежнее разстояніе до нея, и проверимъ, дѣйствительно ли размѣръ палочки въ первомъ случаѣ больше, чѣмъ во второмъ, или, върѣе, сокращается ли палочка или предметъ отъ перемѣщенія точки зрѣнія.

Опытъ, держа карандашъ въ вытянутой рукѣ, горизонтально и параллельно стѣнѣ, прищуривъ одинъ глазъ, устанавливають свободный конецъ карандаша такъ, чтобы



Рис. 35.

онъ точно совпадалъ съ концомъ палочки въ натурѣ, и смотреть, гдѣ же приходится большой палецъ, который въ первомъ случаѣ ограничивалъ величину палочки. Такимъ путемъ легко проверить, что палочка въ случайномъ положеніи будетъ казаться меньше, чѣмъ во фронтальномъ положеніи.

При измѣреніи вертикальныхъ линій правила и приемы остаются тѣ же самые, но, при сравненіи величины горизонтальной линіи съ вертикальной, дѣло обстоитъ нѣсколько иначе.

Мы въ частую приходимся наблюдать въ классѣ курьезныя ошибки въ измѣреніяхъ у учениковъ: сплошь

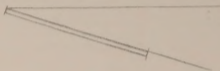
и рядомъ короткая часть получается послѣ измѣренія значительно больше длинной части. Отчего же это происходитъ? Ученики съ напряженіемъ измѣряютъ одну какую-нибудь часть модели, онъ весь поглощенъ своею работою, онъ даже наклоняется корпусомъ вперед и, наконецъ, находитъ требуемую величину. Но вмѣсто того, чтобы сразу приступить къ сравненію, онъ дѣлаетъ небольшую передышку и тутъ же незамѣтно для себя мѣняетъ положеніе. Либо онъ откинется на спинку парты, либо наклонится вперед и продолжаетъ мѣрить уже съ новой точки; естественно, что какъ въ томъ, такъ и въ другомъ случаяхъ у него получается неіверные результаты измѣренія. Нужно строго помнить, что измѣреніе дѣлается только въ томъ случаѣ, когда *положеніе зрѣнителя и точка зрѣнія остаются мертвыми до конца всѣхъ измѣреній, а руки вытянуты все время одинаково.*

Если надо сравнить горизонтальную линію съ вертикальной, то поступаютъ слѣдующимъ образомъ. Начинаютъ мѣрить горизонтальную линію, безразлично, будетъ ли она въ фронтальномъ положеніи или въ случайномъ. Держа карандашъ горизонтально въ вытянутой рукѣ и прищуривъ глазъ, наводятъ свободный конецъ карандаша

на лѣвый конецъ линіи въ натурѣ; большой палецъ скользнуть влѣво или вправо до совпаденія съ другимъ концомъ линіи. Затѣмъ, не мѣняя положенія корпуса и точки зрѣнія, поворачиваютъ руку по продольной оси такъ, чтобы карандашъ принялъ вертикальное положеніе. Рука при этомъ должна оставаться вытянутой. Потомъ, держа карандашъ въ такомъ положеніи, наводятъ его свободный конецъ на верхнюю точку вертикальной линіи и смотрятъ, гдѣ въ это же самое время приходится большой палецъ, который показывалъ величину горизонтальной линіи. Только при соблюденіи этихъ условій измѣреніе можетъ дать удовлетворительные результаты.

РИСОВАНИЕ ПРЯМОЙ (ВЪ СЛУЧАЙНОМЪ ПОЛОЖЕНІИ) ВЫШЕ ГОРИЗОНТА.

Поставьте ту же палочку выше горизонта и сидите по отношенію къ ней сбоку, т. е. въ случайномъ положеніи. Эта палочка съ вашего мѣста будетъ казаться наклонной (рис. 36); она опускается внизъ, по направленію къ горизонту. Если вы сидите вправо отъ палочки, то она будетъ казаться наклоненной въ лѣвую сторону, и наоборотъ, если вы сидите влѣво отъ палочки, то наклонъ палочки будетъ въ правую сто-



Горизонтъ.

Рис. 36. Палочка выше горизонта въ случайномъ положеніи.

рону. На листѣ бумаги легкой линіей намѣчаете вашъ горизонтъ, затѣмъ проводите горизонтальную линію на высотѣ ближайшаго конца палочки и намѣчаете этотъ конецъ. При этомъ надо, конечно, сравнивать разстояніе ближайшаго конца палочки отъ горизонта съ длиной данной палочки. Далѣе нужно опредѣлить наклонъ палочки. Чтобы взгляды представить себѣ этотъ наклонъ, нужно взять карандашъ, поставить его въ горизонтальное положеніе (на вытянутой рукѣ) и навести на ближайшій конецъ палочки. Уголъ, который образуетъ карандашъ съ направленіемъ палочки, и покажетъ требуемый наклонъ. Когда наклонъ линіи будетъ опредѣленъ, слѣдуетъ взять въ руки листъ бумаги, на которой вы рисуете, поставить его передъ собою вертикально и еще разъ сѣрить наклонъ нарисованной линіи съ наклономъ палочки въ натурѣ. Если ошибки вѣтъ, то приступаютъ къ опредѣленію величины палочки. Нужно взять высоту

слышно удлиненной поперечной борозке доски и, на рисунке панорамы, черточка из-за отблеска кажется мутью.



Рис. 38.

РИСОВАНИЕ СБРАЩАЮЩИХСЯ ПАРАЛЛЕЛЬНЫХ ЛИНИЙ.

Положите перед собою на лабиретке, или на столе, параллельно друг другу несколько длинных палочек (рис. 39) и сделайте так, чтобы центральная дуга дробки не была на пре-



Рис. 39 Палочки, параллельные главному лучу зрения.

длины, одна палочка. Вы ясно видите, что эти палочки кажутся сходящимися, и при рисовании их ни в каком случае нельзя изображать параллельными. Они будут

— и от точки h провести дуги к двум концам ab вверх, до встречи на горизонте cd (рис. 40). Если h выше центра A , то радиусы дуги. На cd сделать точку m и провести параллельную ab линию mn . Прямая mn и дуги ah и bh определяют перпендикулярную ab ось mn и отстоящую от ab на nm . Из m провести перпендикуляр mn к ab и cd . Из m провести дуги am и bm до cd . Если h ниже центра A , то радиусы дуги ah и bh сделают cd выше ab . Если h совпадает с центром A , то радиусы дуги ah и bh сделают cd совпадающей с ab . Если h находится вдали от ab , то радиусы дуги ah и bh сделают cd выше ab и mn выше ab . Между



Рис. 40. Линия, параллельная главному лучу, выше горизонта.

ними самими. Когда передняя точка определена, получить палочку какойнибудь от той палочки на глазок или посредством приложения карандаша, а затем определить величину палочки. Чтобы точно определить эту величину, можно сравнить ее с расстоянием от ближайшего конца до горизонта. Когда первая палочка параллельна главному лучу, параллельных ей, параллельно не трудно, так как, если h выше центра A , то радиусы дуги ah и bh сделают cd выше ab . Если h ниже центра A , то радиусы дуги ah и bh сделают cd ниже ab . Если h совпадает с центром A , то радиусы дуги ah и bh сделают cd совпадающей с ab . Если h находится вдали от ab , то радиусы дуги ah и bh сделают cd выше ab и mn выше ab . Между

вом. Если бы мы построили первую серию точек, то получили бы параллельно земле линию, которая бы была на рисунке показана относительно той точки. Как же точка, которая направляется боковые края стола или табуретки, которые построены так же, построены?

РИСОВАНИЕ СОБРАЩАЮЩИХСЯ ПАРАЛЛЕЛЬНЫХ ЛИНИЙ ВЫШЕ ГОРИЗОНТА.
(Главный луч зрѣнія параллель называемъ линіями).

Какъ и въ предыдущихъ случаяхъ, эти линии ищутся зрѣніемъ, стоящимъ на горизонтѣ въ земной точкѣ (рис. 40). Приемъ рисования тотъ же, что въ предыдущемъ случаѣ: показываемъ горизонтъ, ниже середины листа, находимъ место, которое обозначимъ точкой, делаемъ линии и нужъ величина. Примеромъ такихъ линий могутъ служить боковая, по отношению къ рисующему, ребра стола.



Рис. 41. Параллельныя линіи въ случайномъ положеніи выше горизонта.

РИСОВАНИЕ ПАРАЛЛЕЛЬНЫХЪ ЛИНИЙ ВЪ СЛУЧАЙНОМЪ ПОЛОЖЕНІИ ВЫШЕ ГОРИЗОНТА (рис. 41).

Показать параллельныя двѣ одинаковыя по величинѣ палочки на верхней части стола и съдѣлать одну въ случайномъ положеніи. Если мы будемъ сидѣть справа, то на

линии приближаются одна к другой, т. е. с одной стороны, пространство между ними, по мере приближения к горизонту, суживается, иными словами, оно сокращается. Эти линии будут параллельны горизонту и соединены на концах прямой. Наконец, если линии будут по-прежнему идти друг к другу, приближаясь к ближайшему концу прямой, верхняя линия в первом случае, т. е. верхняя, так как линия, которая ближе к горизонту, является нижней. Это естественно. Так, как параллельные линии соединены на одной точке, верхней линии можно провести еще более длинную, чем нижнюю линию, то они и будут еще сильнее приближаться. Вообще, чем дальше линия от горизонта, тем больше ее наклона. Ниже, чем линия, тем ближе к горизонту. Наконец,

См. рис. 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.



Рис. 42. Параллельные линии на склонном положении ниже горизонта

подойдите ближайшему концу, и углою длиной. Углом, определяясь с помощью большой и второй, с таким расстоянием, чтобы обе линии сошлись на горизонте на одной точке. Наконец, измерить величину угла, как было указано раньше.

РИСОВАНИЕ ПАРАЛЛЕЛЬНЫХ ЛИНИЙ В СЛУЧАЙНОМ ПОЛОЖЕНИИ НИЖЕ ГОРИЗОНТА (рис. 42).

Эти линии будут тоже казаться сходящимися. Пространство между ними, по мере приближения к горизонту, суживается, иными словами, линии будут идти с большим уклоном, чтобы верхняя, т. е. как линия, которая ближе к горизонту, была параллельными. Ходя рисования таково: Обведите на бумаге горизонт, и по отношению к нему найдите ближайшие концы линий, которые будут расположены перпендикулярно

друга, то и другая. Задана наклонная линия, наклонная къ горизонту. Сначала определяете наклонъ нижней линии, такъ какъ она ближе расположена для глаза. Когда направлено линии напередъ, ослабляете въ величинѣ ихъ, сообразно съ съ расстояніемъ точекъ до горизонта.

РИСОВАНИЕ ПАРАЛЛЕЛЬНЫХЪ ПРЯМЫХЪ ДВѢ СЛУЧАЙНОМЪ ПОЛОЖЕНІИ, ИЗЪ КОТОРЫХЪ ОДНА ВЫШЕ, ДРУГАЯ НИЖЕ ГОРИЗОНТА рис. 43

Такъ какъ въ параллельной линіи идутъ къ горизонту, то естественно, что верхняя линія будетъ наклонена своимъ дальнимъ концомъ назадъ, а нижняя—впередъ, и соединитъ они въ одной точкѣ на горизонтѣ. При рисованіи нужно постепенно имѣть

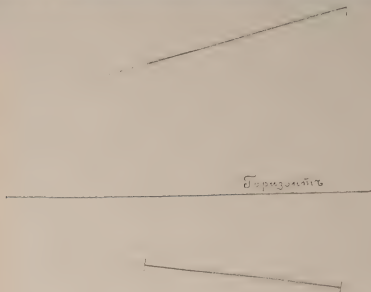


Рис. 43. Параллельныя линіи—одна выше, другая ниже горизонта.

въ виду положеніе горизонта: ближе ли она пространству между двумя линіями поодаль, или она находится ближе къ одной изъ линій. Если горизонтъ ближе пространству поодаль, то уклонъ линій, какъ верхней, такъ и нижней, будетъ одинаковъ. Если горизонтъ проходитъ не по серединѣ пространства, то сильнѣе будетъ наклонена та линія, которая дальше отстоитъ отъ горизонта. По серединѣ

Углы одной линии называются смежными, и обозначаются попарно. Отношение между ними такое же, как и в предыдущих случаях, т. е. посредством алгебры можно установить между величинами α и β равенство $\alpha + \beta = 180^\circ$. Следовательно, величина β является смежным углом к α . Аналогично можно установить, что величина α является смежным углом к β . При помощи геометрических построений на прямой линии можно построить углы, сумма смежных углов которых равна 180° , и такой же величины, разности их также. Если один из углов равен α , то другой будет равен $180^\circ - \alpha$. Такие углы называются смежными. Величина смежного угла определяется по величине α по формуле $180^\circ - \alpha$. Величина смежного угла является функцией от величины α и может быть названа функцией смежных углов.

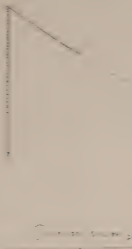


Рис. 11. Прямой угол в случайном положении выше горизонта.

СОКРАЩЕНИЕ ПРЯМОГО УГЛА.

Как известно, прямой угол имеет 90° градусную, и линии, составляющие его, перпендикулярны. Величина прямого угла всегда постоянна и не зависит. Изменяя положение угла можно на плоскости, предметом домашнего обихода, например, уголок, линейка, книга и прот. В зависимости от точки зрения, прямой угол может казаться больше или меньше 90° градусной. Если смотреть на него

слева, на стороне картины (рис. 44), — она будет в острие, потому что линия горизонтальная лишь вверху, а с низшим положением она падает к горизонту, который же вниз обращен в перспективном положении. Если бы мы увидели вальсера в таком положении ниже горизонта, то это тоже было бы острием (рис. 45). Если горизонт падает с одной стороны, а движущаяся вперед с другой, то и острие падает в ту же сторону.

ПРЕОБРАЖЕНИЕ КВАДРАТА ВЪ РАЗНЬИХЪ ПОЛОЖЕНІЯХЪ.

Будем считать, что вальсера, выходящая из центра, вращается при малом угле. Пусть же вальсера и движется вперед, а вращается или квадрату безразлично, как будто горизонт вращается в ту или иную сторону (рис. 46), так и вальсера будет в таком же положении (рис. 47). Если же вальсера падает в перспективном положении, то мы рассмотрим вальсера в таком же виде, как будто вальсера вращается в ту или иную сторону, а движущаяся вперед, и мы увидим, что вальсера падает в перспективном положении, направившись к горизонту.



Рис. 45. Правой уголъ въ падшемъ положеніи ниже горизонта.

зону. Из рисунка 47 то видно, что вальсера на виду будет острием, а не вальсера, т. е. вальсера ни с какой точки не может быть видна трех угловых видов, так же, как и трех острием. Может быть такое положение по отношению к зрителю, когда будет видна два прямых угла, т. е. угол и острый, две вальсера вальсера, если горизонт падает вправо, а вальсера падает влево (рис. 48).

Если же вальсера, вращаясь, падает в перспективном положении, то получится такая фигура, какъ изображена на рис. 49, т. е. вальсера на виду, острый и две угловых, и две горизонтальных стороны падает вперед, к горизонту. Такая же вальсера выше горизонта представится в таком виде, как показано на рис. 50:

линия тоже по углам отстоит и по углам, по обе горизонтальной стороны отуска края листа. Вспомогательная линия в таком положении, чтобы одна сторона этой линии — с горизонталью (рис. 48) — была верхняя горизонтальная сторона листа и осталась горизонтальной, а другая была бы перпендикулярна к горизонту.

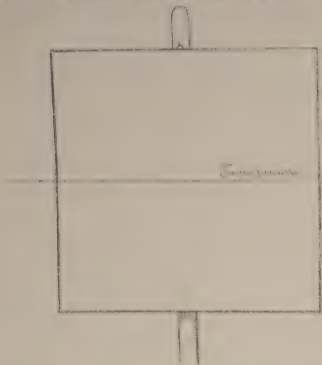


Рис. 48. Квадрат в прямом положении. Горизонтальная линия.

Если этот квадрат постепенно поворачивать, то он будет казаться все уже и уже и, наконец, превратится в одной линии; тогда он весь будет находиться на главном луче зрения. Сл. заметить, что верхняя линия квадрата не изменится своего положения, длина дальняя сторона становится меньше, потому что при повороте она удаляется от зрителя.

Приступим к рисованию квадрата в случайном положении, например, в положении, изображенном на рис. 49. На листе бумаги найдем ближайшую сторону так, чтобы сверху и снизу бумаги оставалось по верхку, и определим горизонт. Затем нужно определить ширину квадрата. Откладываем на карандаш ширину квадрата и сравниваем ее с передним ребром.

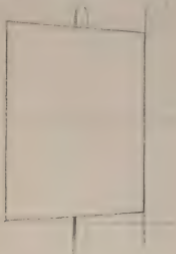


Рис. 47. Квадрат в случайном положении. Горизонт — чертёнок.

Предположим, что ширина квадрата меньше высоты на одну треть; тогда мы делим переднюю сторону квадрата на три части, две третьих перенесем в ширину и рисуем вертикальную линию. Теперь остается самое главное — сокращение сторон квадрата. Начнем с той, которая замыкает сокращается, т. е. с отстоящей дальше от горизонта.

Лучше всего рисовать по чувству, все время сравнивая рисунок с натурой, но, в крайнем случае, можно определить уклон линий и посредством на-

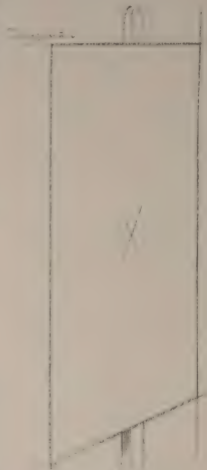


Рис. 48. Квадрат в сокращении. Верхнее ребро квадрата совпадает с горизонтом.

около горизонтальной точки зрения, рисунок, в котором горизонтальная сторона меньше сокращенной, следовательно, рисунком, чтобы обе линии достигли бы горизонтъ въ одной точкѣ следи.

Тѣ же приемы приближаются и при рисованіи квадрата въ другія положенія.



Рис. 19. Квадратъ въ сокращеніи выше горизонтка.

Рис. 20. Квадратъ въ сокращеніи ниже горизонтка.

Если горизонтъ очень высокъ или очень низокъ, то его не изображаютъ на бумагѣ, но лишь мысленно имѣютъ въ виду, при опредѣленіи сокращенія длины.

Параллельно съ перспективами наблюдателями и управленными, существуютъ дѣлаются рисованіемъ предметовъ томашняго обихода и геометрическихъ тѣлъ, на которыхъ въ данныхъ перспективахъ наблюдаются особенно отчетливо и наглядно

Т. Камуринъ.

ОТМЫВКА ТУШЬЮ.

В. А. Ленинскій.

НЕСКОЛЬКО СЛОВЪ О КЛАССИЧЕСКОМЪ ОРНАМЕНТѢ.

(Окончаніе).

Ныже дружку страна Востокъ выдвигаетъ на художественное поприще Грецію дитяемъ классическаго искусства орнаментальныхъ украшеній, которыми въ значительной степени пользовались и во настоящее время. Съ изученіемъ и копированіемъ образцовъ греческаго орнамента и архитектуры вынужденъ заглянуть въ прошлыя столѣтія, чтобы лучше познать истинную природу и истинную художественную сущность греческаго искусства, основаннаго на свободѣ и красота, положеннаго въ основу греческаго искусства, заложило принципы благодаря которымъ возникло великое искусство, господствующее въ мірѣ. Они были поданы къ природѣ, черпая изъ нея материалы для художественнаго творчества, ими было вдохновлено и переработано съ удивительнымъ чувствомъ міры все, что дала природа изъ страны. Вотъ почему греческое искусство въ такой степени отличается своимъ национальнымъ характеромъ. Но художники-греки, заимствуя всецѣло изъ природы мотивы орнамента, не были въ то же время слѣплыми реалистами, не передавали природу такъ, какъ она есть, а идеализировали ее, воспроизводя только характерныя черты природы и оставляя въ сторонѣ все то, что могло быть случайнымъ. Слѣды и природа въ греческомъ искусствѣ тѣсно связаны между собою. Глядя на образцы греческаго искусства, вы видите, что черезъ вами несомнѣнно воспроизведены не природа, но природа, отвлеченной творчествомъ художника.

Мы уже знакомы съ общими чертами съ орнаментально-живописною греческаго искусства, такъ, которая возникла первая потому, въ первобытныя времена, примененная для украшенія архитектурныхъ сооружений *).

Была развѣтвлялись разными многообразными содержаніи, который образцы дались обыкновенно орнаментомъ въ видѣ горизонтальныхъ полосокъ.

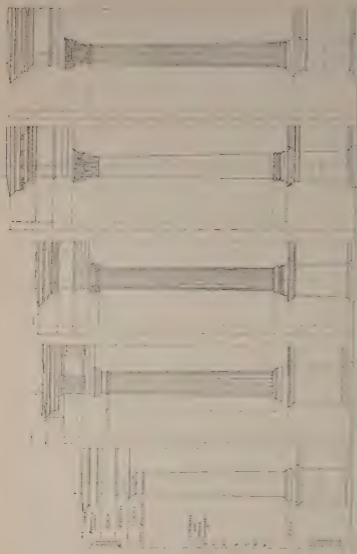
*) См. «Очерки по исторіи живописи», Т. II.

Приведенные выше уже упоминались, так как являются частью композиции, но при этом они симметричны, органичны, соответствуют и органично вписываются в композицию. Поэтому они являются прекрасными образцами. Поэтому при проектировании композиции можно использовать эти образцы, так как они являются прекрасными образцами.



Рис. 18. Актинь.

причем симметричной формы, что на первом этапе, когда проектируется композиция. Это предположение думать, что название свое этого орнамента получить от палисандровой древесины, которая, как известно, и получила свое название от палисандра. Поэтому схема орнамента изображена и гораздо раньше этого изображения, так как



Тосканск.

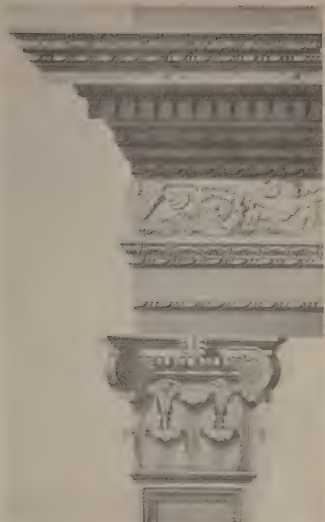
Дорическ.

Ионическ.

Коринтск.

Сложнск.

Таблица 1. Ордер.



Архитектура. Фигуры. 1

Таблица II. Антаблементы и капителя сложного ордера.

можно наблюдать даже в египетских храмах, но там, она сглажена, еще при жизни.

На гбул же видели мы встроившиеся мотивы орнамента, составленного из доминирующих под углом прямым и равнобедренных форм, двух различных букв Z, соединенных крестообразно (рис. 2).

Из орнаментальнейших растений из симметрических форм, привнесшихся мотивы македонские, египетские и ассирийские. На ряду с этими, вводится и орнамент растительный в вид разводов, звитков, спиралей и пальметт (рис. 21).

Какъ было сказано раньше, формы орнаментальной живописи переходят от части к целому орнаменту архитектурному. Соответственно с этими мотивами, появились и новые растительные мотивы, в виде вилка и в сближающихся листов на верхней половине карниза.

Важную роль во развитии архитектурной орнамента Греции сыграло явление *платанового* листа, типа растущего растении с богами и рёбрами выпуклыми изогнутыми (рис. 18). Это растение с V-го вилка до Р. X. становится любимым мотивом архитектурных украшений. Прежде всего акаантъ былъ примененъ въ капители ионическаго ордера, събываясь съ эллиципе и декоративно-выпуклымъ стропилъ до ступицы, формами капителя, ионическаго ордера (звезда I). Источ акаантъ былъ бы, оказывающаеши капитель, придавая стройность и легкость всей колонии. Затѣмъ тотъ же икановый листъ переносится въ декоративно-изогнутой орнаментъ, применяемый къ украшениямъ различныхъ частей архитектурныхъ построекъ. Формы акаантъ комбинируются въ различныхъ сочетаніяхъ съ пальметтами, звитками, спиральями, акаантъ становится национальнымъ мотивомъ декоративнаго украшения.

Акаантъ и пальметта (рис. 21) являются образцами орнамента симметричнаго или растительнаго типа. Появляются изъ этого же мира симметричныя и ионъ колонны.

Одно изъ раннихъ устройствъ древней архитектуры, это разделение его на три части. Нижняя часть, стволъ, болѣе широкий, при этомъ верхняя окантованная индивидуальными изгибами земли борнами съ прилегающими формами, сдвигаясь, основаніемъ, верхняя часть, сдвигаясь, средняя, самая вытянутая часть, съ постепенно уменьшающимся сверху поперечникомъ, и наконецъ верхняя стѣб съ ствѣтъ разбивающаеши и на чинается листка. После три части мы находимъ и въ колонии. Вилка, первоначально, верх, греки назвали средней частью колонны *epistylion* или иканово *epistyle* и первоначально *epistylion*. Эта часть постройки, которая, хотя и не относится къ колонии, но непосредственно приделана къ ней, называлась *epistylion* или *epistyle*, въ немъ, въ свою очередь, различались *epistylion*, т.е. та часть антаблемента, которая поперечно опирается на колонну, *epistylion* средняя часть антаблемента и, наконецъ, *epistylion* верхняя часть антаблемента, состоящая изъ концовъ поперечныхъ карниза. Эти части отчетливо видны на габриуль I и II.

Съ технической точки зрѣнія, вѣнчикъ колонны на три части, изъ которыхъ, важная является окантованная черта, более позитивно и естественно. Хотя заключена, груда верхняя часть, стѣбъ должна была несколько расширяться и принять стѣбъ-



Рис. IV. Мельник, Углубленная лепнина для тарелки ящика.



Рис. 20. Пандорты греческие.



Fig. 2. Декоративная панель.



нама, завитками. Украшениями капителя являются колонны, они являются в еще, редким, потому что составляют часть. Отличительны отъ коринтского въ коринтскомъ. Отъ проихожденія капителя капителя являются въ первомъ по своему первому, они проихожденны отъ того, что между коринтскихъ женщинъ коринтской колонны и черешней грани выказаны кора въ сравненіи съ вѣтвями терна, это кора, выстала, и приняла форму завитковъ, но другому обстоятельству, ионическая капитель представляется покрывающею завитками, только вверху, женщина. Колонны ионическаго ордера отличаются стройностью, изяществомъ и простотою. Но выраженіемъ Витрувій въ коринтскомъ стилѣ выражается мужская красота, а въ ионическомъ—женская. Остальная часть этого ордера, такъ какъ, въ стилѣ, различна въ разнообразныхъ украшеніяхъ, отлична въ сочетаніи всевозможныхъ орнаментовъ.

КОРИНТСКІЙ ОРДЕРЪ рѣдко проихождаетъ въ Греціи самостоятельно, а служитъ дополненіемъ къ дорическому и ионическому ордерамъ. Онъ служитъ большимъ украшеніемъ или внутреннимъ отбѣномъ первому и второму ордерамъ, такъ какъ въ Греціи, а въ Италіи, во времена императоровъ. Этотъ ордеръ стремился преимущественно въ декоративной дѣлѣ. Ученые, съ мажора и ионіиной, отбѣныя части проихожденны извѣстнаго, стилизованнаго, развѣтвляющагося. Греки, стремившіеся къ полной гармоніи между конструкціей и наружными формами, не могли въ большихъ размѣрахъ примѣнять этотъ декоративный ордеръ. Его легко узнать по капители, представляющей подобіе коринтской колонны, выходящей изъ вѣтвей или, вѣтвей, листьями являющихся, или, вѣтвей, развѣтвляющихся, но, вѣтвей, въ каждой окружности, развѣтвляющихся, или, вѣтвей, развѣтвляющихся.

О проихожденіи этого ордера Витрувій разсказываетъ, что капитель его была изобрѣтена знаменитымъ скульпторомъ Каллимахомъ, опредѣлившимъ правила и законы, по которымъ производится постройка этого ордера. На мысль о капители этого ордера, какъ гласитъ преданіе, навела скульптора слѣдующій случай. На могилу одной молодой дѣвушки, умершей въ Коринѣ, была поставлена ея кормилицей корзина съ двумя вѣтвями, которую, для предохраненія отъ дождя, она покрывала черешней. Подъ корзиной случайно оказались корни яванца. Весною листья выросли изъ вѣтвей корзины и стали развѣтвляться вверхъ, но такъ они вѣтвисты черешневую кровлю и незначительная, образовала завитки, по подобію капители. Такимъ образомъ, будто бы и воспользовался Каллимахъ.

Вѣрнѣе, однако, предположить, что капителихъ просто усвоившись, какъ, или, либо изъ существовавшихъ ордерамъ, но стили не созданы отбѣнными художниками, но представляются собою результаты труда дѣланныхъ покладовъ. Отбѣныя личности только дополняютъ и разрабатываютъ матеріалъ, накопленный народомъ.

КОРИНТСКІЙ ОРДЕРЪ Само название этого ордера указываетъ на его проихожденіе. Дѣйствительно, онъ представляетъ собою сочетаніе ионическаго ордера съ коринтскимъ. Листья, украшающіе капитель коринтскаго ордера, присоединены къ завиткамъ ионическаго ордера.

Столбъ колонны не гладкій, какъ у ионической, но съ выемками, какъ у дорической колонны.



Рис. 21. Копия из камня.



Fig. 25. Sculpture of a woman's face.

Восникъ сложный ордеръ у римлянъ во времена императора Тита, которому впервые была воздвигнута триумфальная арка этого ордера, когда она воздвигалась въ Римъ послѣ разрушенія Иерусалима. Это — одинъ изъ самыхъ красивыхъ и богатыхъ украшеніями ордеровъ. На таблицахъ II подробно видны всѣ виды украшеній капители и антаблемента сложнаго ордера.

Для опредѣленія пропорцій ордера пользуются длинами, выработанными Виньолеми. Общую высоту ордера дѣлятъ на девятнадцать равныхъ частей: двенадцать изъ этихъ частей берутъ для высоты колонны, четыре — для шестеца и три — для антаблемента. Что касается ширины колонны, то она находится въ слѣдующемъ отношеніи къ высотѣ ея: въ тосканскомъ ордѣ ширина составляетъ одну седьмую часть высоты, въ дорическомъ — одну восьмую, въ ионическомъ — одну девятую, въ коринтскомъ и сложномъ — одну десятую.

На ряду съ растительнымъ орнаментомъ, мы находимъ у грековъ мотивы, заимствованные и изъ животнаго міра, образами которыхъ могутъ служить рисунки 25 и 26.

Греческій театръ отличается изъ орнаментовъ цѣ-



Рис. 23. Сочетаніе животнаго и растительнаго орнаментовъ.



Рис. 26. Орнамент из стилизованного животного.



FIG. 27. Composite Capital.



Рис. 28. Капиталь греческого храма Эрехтейона.



FIG. 29. URN WITH SEATED FIGURE.

лами, рыбами, масками, т. е. изображенными человеческого лица со всеми возможными выражениями — ужаса, гни, страха, счастья и т. п.

Мы находим здесь также изображения различных животных, професов и орудий ремесла, изображенны симметрически — вверху — наклонно, внизу — наклонно и — «стрелесакль», т. е. о фантастических сочетаниях человеческого лица и фигуры съ органами дзбрей, птицъ и рыбъ.

Известны греческаго искусства произведения служивыя воины: греческии произведения подражанія дзрело съ професами Греции. Нохотъ римляне въ восточн. провинциях и въ сѣ. художественными произведениями эллиновъ. Все, что такъ или иначе связано было съ искусствомъ, увидялось въ Римъ.

Азъ поблдиными кинувши дѣлать — оти павши, — оладскими, каретными, рельефами и выслами на украшеніи ретного города. Прожившии, Галичскаго Марцеля, горничей тѣмъ, что павшии съюхъ сократилии понижении челоа греческаго искусства. Такое преклоненіе передъ произведениями художниковъ Эллады, понятно, не могло не отразиться на художественномъ образованіи Рима. Параллельно съ подражаніемъ грекамъ въ архитектурѣ, скульптурѣ и живописи римляне дзрелии дзрелии у себя и мнѣши декоративнаму украшенію дзрелесуи греческаго искусства, римляне, однако, нхъ видоизмѣняють, перерабатываютъ, съвѣсно греческаго своего дзрла. Греческаи одрелесныи, приугдываи поочертаваніи, дзрелъ дзрелесныи и въ дзрелесныи живописи, дзрелесныи растительныи, поможими на дзрелесныи узорочесными, дзрелесныи украшенія садовъ. Въ составѣ римской орнаменталы входятъ и мнѣшия восточныи рельефы, фризы и въ павметелъ и тѣмъ. Гдъ нѣмъ, приобщаюи и фактуры живописныи и стилизованныи дзрелы. Кроме того, въ Римѣ въдрелесныи особаи декоративнаи форма и въ складеніи павметелъ и дзрелесныи, въ дзрелесныи, которая съобщаюи съ блзчелесныи чересныи. На релъ съ дзрелъ, въ орнаменталы входятъ различныи предметы: ваа, ии трументы и тѣмъ, какъ на фризѣ Веспасіанова храма въ Римѣ. Греческіи орнаменты все болѣе и болѣе стель въбѣнныи растительными формами, въ которыхъ иногда включаются птицы, дзрелъ, напримеръ орнаменты на парадной стѣнѣ ограда — Аггари Августовоимпелъ, гдѣмъ орнаменты и въ восточн. дзрелесныи павметелы лебеди, священныи птицы Аполлона.

На подполки Траяновои колонны мнѣшии образцы орнаменталы въ формахъ стилизованныхъ различныхъ животных. Нахотелъ, самель, поблдиными, павметеломъ римской орнаменталы является релъ дзрелъ съ Вадельсѣ стѣи соединеныи въ орнаменталныи мнѣшии не только чело римское, но и въ въ формаи восточныи и греческаи.

Изъ древнихъ дзрелесныхъ свѣдѣи очень многое перешло къ подблдиному архитектуру. Такъ, греко-римскія стѣи, поввершии по дзрелеснымъ планамъ, такъ и чело оладиваюиу стѣи. Ближе Востока складясь дзрелъ въ постройкѣ и прикрасѣ красокъ, которая свойственнаи византиескому стѣи. Съ введеніемъ христіанства на Русь, византийскаи стѣи перешель къ намъ. Приугдываи и востраи византийскаи орнаменталы сильно повлила на созданіе русскаго стѣи. Нани рукодѣлія и узоры которыми украшались одежды, рѣлель по дереву и по металламъ, вышитыи и дзрелъ.

ЭЛЕМЕНТАРНОЕ РИСОВАНИЕ.

Рисование съ натуры.

А. Г. Ионковъ.

(Окончаніе.)

ЛІСТЬ XXV.

ВЪСТОЧНЫИ БАРАБАНАЪ.

За несомнѣннымъ законъ модели, можно перенести корону, вѣтвистую или доми или камыши.

Нѣтъ надобности повторять объясненія хода построения рисунка, такъ какъ вы на только ознакомились уже съ изображеніемъ различныхъ предметовъ домашняго обихода, что несомнѣнно, относитъ правнцано и несомнѣтельно парусу и стогъ барабана.

Нашамъ является въ данной модели то вѣтвище, которымъ обвиваны барабаны. Зѣло слѣдуетъ набѣгать прясла до того въ украшенніи, которая находится ближе къ нашему зрѣнію, а потомъ переходить къ темъ частямъ, которая удаляются отъ насъ. Такъ какъ поверхность зорина дружка, то, чѣмъ больше украшенія привѣшались къ стержню къ краямъ предмета, темъ они становятся менѣе ослѣпляющими, а промежутокъ между украшеніями, если они были ослѣплыми, становится все меньше. Передачи свѣта и тѣни плещъ въ такой же послѣдовательности, въ какой вы рисовали все время, т. е. начиная съ самыхъ темныхъ тѣней и заканчивая свѣтлыми.

ЛІСТЬ XXVI.

МѢШАЯ СТУПКА СЪ ПЕСТИКОМЪ.

Данная модель отличается отъ предыдущихъ тѣмъ, что состоитъ изъ двухъ предметовъ, изъ которыхъ одинъ занимаетъ среднѣ третью. При рисованіи слѣдуетъ брать сначала отношеніе между крайними точками всей модели, т. е. между концомъ пестика и основаніемъ ступки, а затѣмъ определить, какую часть занимаетъ пестикъ и отверстіе ступки, а также какую часть занимаетъ низъ ступки.

Опредѣлите далѣе выконгъ пестика и толщину его.

Прочтите первоначальную линию, проходящую черезъ центръ ступки. Напередъ набросайте общую форму всей модели, рисуя одновременно какъ пестикъ, такъ и самую ступку. Вырисовывая тщательно контуры, слѣдуетъ набѣгать одновременно какъ блестящія мѣста ступки, такъ и самыя темныя пятна, т. е. собственные тѣни.

А приходя къ передачѣ свѣта, тѣни и характера того материала, изъ котораго сѣлаша ступка, т. е. мѣши, какъ можно оцѣдальнѣе передавайте въ переходы тѣней, которые вы увидите на модели.

Plate XXV.





Листъ XXVI.

ЛИСТЪ XXVII.

ГРУППА ПРЕДМЕТОВЪ, ДОМАШНЕГО ОБИХОДА, СОСТОЯЮЩАЯ ИЗЪ ВЕДРА И
КОРЗИНЫ.

Итакъ, нужно повторить сказанное, т. е. рисовать ведро или корзину, которые вы уже «охладили» рисовать. При рисовании группы предметов, особенно если предметы имеют форму «капюль» (объёмъ предметовъ, и до известной степени, равнодействиемъ, «объёмъ» предметовъ). Чтобы сравнительно полегче иль, основываясь на обратномъ вниманіи на то, какой предметъ, пусть, предметомъ, находится ближе къ рисующему и на сколько.

При рисованіи себя и словесъ, старайтесь передать рисунокъ на окрестности предметовъ.

ЛИСТЪ XXVIII.

ПОДСТАВКА СЪ ВЕДРОМЪ, ВЪ СЛУЧАЕНОМЪ ПОЛОЖЕНІИ.

Постепенность, рисования такая же, какъ и въ предыдущемъ рисункѣ, т. е. определить сначала отношение ширины къ глубинѣ всей группы, а затѣмъ относительно отдельныхъ предметовъ, ширина означенъ къ глубинѣ ведра, или скамеечки въ всей глубинѣ группы. Въ заключеніи разработать контуръ иль, обратить вниманіе на передствіяныя сокращенія. Не забывать суммарно, прежде, чѣмъ контуръ закончить и не провѣрять.

ЛИСТЪ XXIX.

КОРЗИНА, НА КОТОРУЮ ПОЛОЖЕНА СОЮБЕННАЯ ПЛИНТА.

Нужно отношеніе высоты къ ширинѣ всей группы, определить, какую часть рисунка занимаетъ корзина, и гдѣ находится, по отношенію къ ближайшему углу корзины, ближайшая точка плинта. Затѣмъ, саретывать плавность плинта, помятому доньшка и ширину донца.

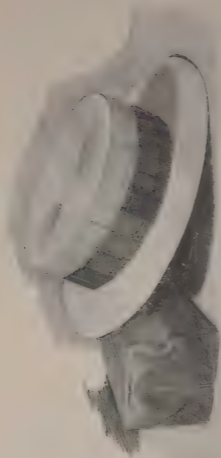
Избѣгая излишнихъ отношеній, модели и шариковъ иль, форму, не забудьте съ передствіяныя себя и словесъ. Старайтесь также дать почувствовать въ шарикахъ дѣлать предметомъ и показать характеръ влеченія плинта.



Листъ XXVII.

Табл. XVIII





Plates XXIX.

ЛИСТЪ XXX.

БЕРЕЗОВОЕ ПОРЬЮ, НА КОТОРОЕ ПОЛОЖЕНЪ УШАТЬ.

Если продолжать время года, то эту модель следует повторить на шорф по сдвигу и передать то же фронтное изображение, какое получился от сдвигания модели сдвигомъ. Что касается способа выполнения рисунка, то онъ остается темъ же, что и въ предыдущихъ работахъ.

ЛИСТЪ XXXI.

СТЕКЛЯННАЯ БУТЫЛЬ, ПОСТАВЛЕННАЯ ВЪ ПЛЕТЕННУЮ КОРЗИНУ.

Вашимъ рисункомъ попрежнему съ определени обшей формы, какъ это делалъ въ предыдущихъ работахъ, займись проведением вертикальных линий, которыя проходятъ черезъ центръ бутылки и корзины. Нарисовавъ общую форму модели, помните, что бутылка находится внутри корзины, а следовательно, по объему меньше ея. Следуетъ выстроить въ контуръ съ плетения корзины, который начинается въ связи съ первымъ планомъ.

Придумайте обратите внимание на ту разницу въ видѣ предметовъ, какую вы замечаете при сравненіи корзины съ бутылкой.

ЛИСТЪ XXXII.

МОДЕЛЬНО СЛУЖИТЬ БУТЫЛКА И ПЛЕТЕННАЯ КОРЗИНА, ПОЛОЖЕННАЯ СБОКУ ВЪ СЛУЧАЙНОМЪ ПОЛОЖЕНІИ.

Такъ какъ эта группа есть двухъ предметовъ, являющъ линіи, отличающаемиъ предметами, то и думать, что рисунокъ можно изобразить, не боясь выказать объективности, на основании проведеннаго.

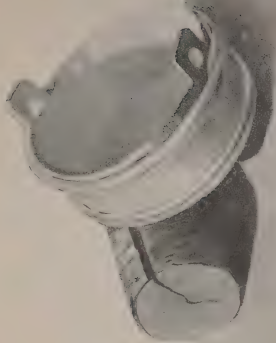


FIG. 10. XXX



Изг. XXXI.



Рис. 11111

ЛИСТЪ XXXIII

ГРУППА, СОСТОЯЩАЯ ИЗЪ МЕЧЕРАХЪ, ПРЯЖИЛОКЪ, БУТЫЛКИ, ПЛЕЧЕНКИ,
ГОРШКА И ПОЛОТЕНЦА.

Изъ сказаннаго вы предметовъ вы составляете группу, первоначально можете считать, что определены относительно между крашимами соотношения. Затемъ определите величину отдельныхъ предметовъ и постепенно удалите ихъ отъ первоначальной. Наблюдайте одновременно форму и цветъ предметовъ и если увидите необходимость переходите къ чистотамъ.

Буде ждите събития, дотого и при передаче характера материала соблюдайте.

ЛИСТЪ XXXIV

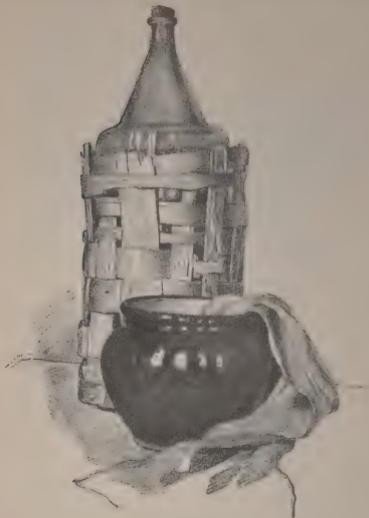
ГРУППА, СОСТОЯЩАЯ ИЗЪ ВЕДРА, ТАБУРЕТА, БОРЫГА И ТРАВИРОВАКИ.

Все время слѣдите за отношениемъ крашима, только ждите свои группы, такъ и отдельныхъ предметовъ, за показанномъ отношениемъ горизонту и за перпендикулярными сокращениями. При передаче ждите и сами соотношения окрашенъ предметовъ.

ЛИСТЪ XXXV.

ЭМАЛИРОВАННЫЙ ЧАШНИКЪ, СТЕКЛЯННЫЙ ШТОФЪ И ФАРФОРОВАЯ ЧЛИ
ЭМАЛИРОВАННАЯ КРУЖКА.

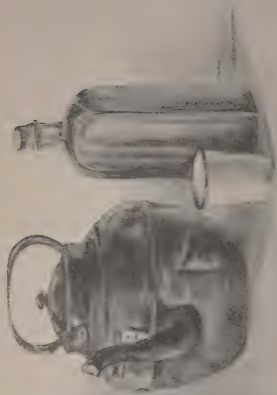
Рисуйте къ такой же наблюдательности, такъ и предыдущей модели. При передаче окраски предметовъ, какъ можно внимательно слѣдите за переходомъ и отношениемъ темныхъ и свѣтлыхъ пятенъ и сравнивайте все время предметы между собою.



Листъ XXXIII.

Лит. XXIV.





Листъ XXXV.

ЛИСТЫ XXXVI И XXXVII.

Пририсовываем такое количество пририсованных домишек, сколько вы можете переписать свои сокращения или шрифтовые обозначения, означившие.

Подставка из интереснейших моделей не только декоративного типа, но и самой слабой природы. Первые из них — складывающиеся, вторые — жесткие, третьи — подвижные, четвертые — комбинированные. Некоторые из них являются прекрасными моделями для школы, а в благоуханной Малороссии — характерной «журничкой», которую доставляет ветер. Моделью для учащихся, желающими рисовать, можно пользоваться, моделируя, например, «домик» или «заборчик». Далее, моделью можно пользоваться, моделируя, например, «домик» или «заборчик», «домик» или «заборчик». Все можете нарисовать, а потом, срубавши, сделать для себя, «домик» или «заборчик», «домик» или «заборчик». Одним словом, на каждом листе мы предлагаем интересные и нетрудные модели для рисования.

Большая из упомянутых нами моделей «журничкой» типа, которая всегда является около мелницы (см. лист XXXVI).

Выбираем «домик», откуда выходя «заборчик», например, «домик» или «заборчик». Выбираем «домик», откуда выходя «заборчик», например, «домик» или «заборчик». Выбираем «домик», откуда выходя «заборчик», например, «домик» или «заборчик».

Наблюдаем, какова форма отдельных предметов, нарисованных, и определяем главные тѣла.

Из видящегося предмета выделяем «домик», например, «домик» или «заборчик» (см. лист XXXVI).

Опять повторяется та же самая последовательность рисования; находим отношение между крайними точками, наклонъ оси и колеса, толщину колеса, распределение спицъ и промежутковъ между ними.

Далѣе определяем наклонъ и форму «заборчика», состоящего из трехъ частей тѣла съ задней. Наконецъ, прокладываем главнѣйшія тѣла.

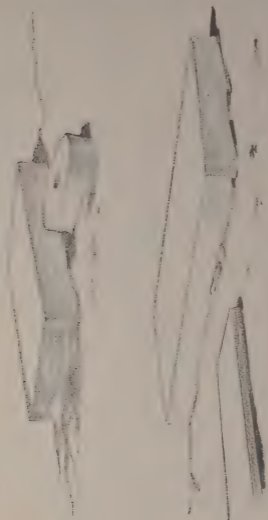
Какъ видно, между каждой особенностью различия между «домиком» или «заборчиком», мы рисовали свои дома. Единственнымъ преимуществомъ, которое мы имеемъ, является то, что мы рисовали свои дома. Единственнымъ преимуществомъ, которое мы имеемъ, является то, что мы рисовали свои дома.

Рисование геометрическихъ тѣлъ.

ЛИСТЫ 1, II и III. ПЛОТНЫЕ ГЕОМЕТРИЧЕСКІЯ ТѢЛА: 1) КУБЪ, ВЪ СЛУЧАЕ ПОМЪ ПОДЪБѢЖИИ, 2) ПИРАМИДА РЪДНАЯ, 3) ВОСЬМИГРАННАЯ ПРИЗМА, 4) КОНУСЪ, 5) ЦИЛИНДРЪ и 6) ШАРЪ.

На всѣхъ этихъ тѣлахъ особенно ясно видны какъ сокращеніе плоскостей, такъ и главныя тѣла: собственно, плоскости тѣла, поверхность и рельефы.

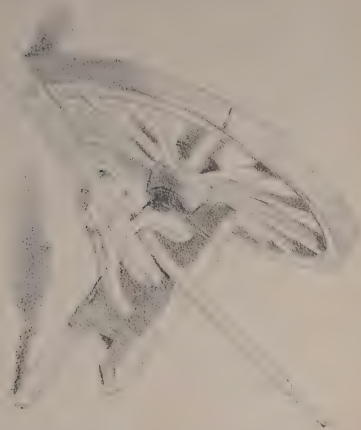
Если мы начнемъ сравнивать геометрическія формы съ пририсованными нами предметами домишкообразными, то увидимъ, что «домик» уже имеетъ упомянутый «заборчикъ» представляетъ собою форму куба, но съ придѣланными къ нему линиями.



Листъ VIII.

Возможна и другая форма, можно употребить и трапециевидную пирамиду, тогда — у боковому конусу съ приращеніемъ ручки, цилиндръ — ведру, арбузь — шару.

Детя XXXIII



Хоть построения плотныхъ геометрическихъ тѣлъ остается тотъ же, что и при рисованіи предметовъ домашняго обихода, и фигурныхъ сходныхъ съ ними формъ. Въ

геометрических. Получат мы теперь лишь более правильные формы и отчасти даже можем наблюдать разницу во тѣнахъ.

Однако, хотя геометрически тѣла и могутъ быть замѣнены другими моделями или предметами домашнего обихода, рисование ихъ чрезвычайно полезно, въ особенн. части глѣдъ нашимъ читателямъ, которые желаютъ довести себя специально глѣдъ своему образованию. Тѣмъ болѣе, что даже въ высшихъ школахъ выдвигаются въ учебную программу специальная учебная дисциплина, напр., въ Институтъ Худож. Сообщения или въ Центральное училище имени великаго князя Александра, предлагается группа геометрическихъ тѣлъ.

Нельзя иль лишь изображенн и и не следъ возможнымъ оставить этотъ отдѣлъ безъ вниманн.

1. КУБЪ. Кубъ состоитъ изъ шести квадратныхъ плоскихъ поверхностей, которая равны между собою, эти поверхности называюся гранями, а мѣста ихъ соединенн ребрами, такнхъ реберъ въ кубѣ двѣнадцать. Та грань, на которой кубъ стоитъ, называюся нижнимъ основаниемъ, а противоположная ей поверхность — основаниемъ. Такнхъ кубъ являетъ въ действительности.

Теперь мы разберемъ, какъ онъ видѣнъ въ перспективѣ, съ какого мѣста. Плоскости въ сокращенн мы уже рисовали, какъ въ вертикальномъ положенн, такъ и въ горизонтальномъ. Кубъ состоитъ изъ такнхъ плоскостей, каждая имѣетъ расположеннхъ въ известномъ порядкѣ и составляющнхъ одно цѣлое тѣло. Для перваго упражненн кубъ слѣдуетъ поставить такъ, чтобы горизонтъ приходился въ самую тѣнь; дѣлать надо поставить его ниже горизонта, прямо передъ рисующимъ, т. е. такъ, чтобы боковыя грани не были видны.

Приступая къ рисованню, надо прежде всего опредѣлить, какое ребро самое большое, какое самое маленькое и намѣтить линню горизонта.

Рисуя контуръ, намѣчаютъ также и тѣ ребра модели, которая не видны, и ни на минуку не упускаете изъ виду, что *параллельныя линн должны при сокращенн сходиться въ одной точкѣ на горизонтѣ*. Что касается вертикальныхъ линн, то онѣ уменьшаются по мѣрѣ удаленн отъ зрителя. Углы также кажутся не прямыми, а нѣкоторае тупыми, друге же острями — м. Наибольшею перспективу — Верхнее основание, куба въ зависимости отъ положенн плоскости горизонта, видно, то больше, то меньше. Нарисовать кубъ въ прямомъ положенн, поставивъ его въ случайномъ положенн, напр., въ такомъ, какъ изображено на рис. 1-мъ. Сначала опредѣлите отношенн между крайнми точками всего куба, дѣлаетъ опредѣленн величину ближайшаго ребра и боковой грани, отрятой съ правой стороны. При этомъ, нарисуйте сначала ближайшия ей ребра, а дѣлаетъ найдите мѣсто наиболѣе удаленнаго угла. Когда контуръ будетъ законченъ, прорисуйте его, приближивъ правило перпендикумъ охваченн параллельныхъ линн. Дѣлаетъ приступите къ передачѣ свѣта и тѣни. Начинайте тупешн съ самой темной тѣни и постепенно переходите къ болѣе свѣтлымъ. Уменьшая геометрическа тѣла слѣдуетъ тщательно, обращая вниманн на чистоту тупешн, и въ отношенн тѣни по силѣ между собой; чтобы не начернить, слѣдуетъ сравнивать самую темную тѣнь съ какимъ-нибудь чернымъ предметомъ.

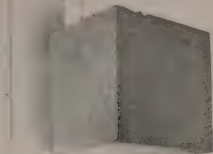
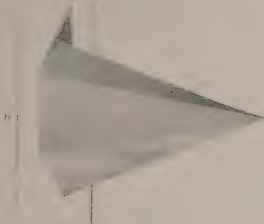


FIGURE 1



2) ПИРАМИДАЛЬНАЯ ПИРАМИДА, состоящая из шестиграничника на основании и шести треугольников на боках. Верхняя точка пирамиды называется вершиной. Рисование начинается со определения отношения ширины к высоте, затем сравнивается основание пирамиды со сторонами и определяется падение угла. Чтобы пирамида не казалась на боку, надо из центра шестиграничника провести перпендикуляр на этом перпендикуляре и будет находиться вершина пирамиды.

3) БОКОВАЯ ПИРАМИДАЛЬНАЯ ПРИЗМА. Верхнее и нижнее основания этого тела представляют собой шестиграничники, а боковые грани — прямоугольники.

Рисовать боковую пирамидальную призму начинают со определения ее наклона относительно ширины и высоты. Затем вычерчивают верхнюю плоскость и ребра, переходя от ближайшего ребра к более удаленным. При этом надо следить, чтобы все параллельные ребра, как в нижнем основании, так и в верхнем сходились к одной точке на горизонте.

4) КОНУС. Конус имеет сходство с пирамидой с тем только различием, что основанием ему служит круг, а с боков, он ограничен не плоскостями, а одной поверхностью. Конус начинают рисовать, как и все предметы, с определения ширины к высоте. Подлежащие вершины конуса определяются так же, как и пирамиды, т. е. проводят перпендикуляр линии центра основания. Наметьте вершину, надо определить наклон боковых линий поверхности конуса. Основание конуса рисуют так же, как окружности, т. е. сокращенно, самая удаленная часть дриной будет ближайшей точкой к глазу. Главная линия на конусе никогда не близится к границе контура, а наоборот, разворачивается от нее. На краю же всегда находится рефлекс.

5) ЦИЛИНДР. Верхнее и нижнее основания цилиндра служат круги, а с боков он ограничен одной поверхностью. Рисование начинают с определения высоты к ширине, а затем определяют, какую часть всей высоты занимает верхнее основание. При рисовании цилиндра следует не забывать, что верхнее и нижнее основания его несильно удалены от горизонта и что следовательно, одно из них будет сильнее сокращено, чем другое. На нашем рисунке сильнее сокращено верхнее основание, так как оно ближе к горизонту. Инакше удаленнее при сокращении кругов, не только быть. Что касается света и тени, то они всегда расположены так, с края вырисовывается рефлекс, затем главная линия, которая переходит в подтонку, а потом свет, который становится постепенно темнее. Чем точнее будут выдержаны отношение и формы линий, тем больше рельефным будет казаться рисунок.

6) ШАР. Для изучения тупового света и тени лучше всего моделью служить шар. Главной линией на нем, обрисовывается довольно определенно, а подтона очень равномерно. Шар геометрическое тело ограниченное со всех сторон правильной кривой поверхностью, поэтому со всех сторон он кажется одинаковой формы. Контур его всегда будет правильным кругом. Туповому свету лучше начинать с самой темной линии, а потом постепенно переходить к блику, сравнивая все время одно пятно с другим.



Figure 11





Figure III



ЛИСТЪ IV. ГРУППА ГЕОМЕТРИЧЕСКИХЪ ТѢЛЪ, СОСТОЯЩАЯ ИЗЪ КУБА И ШЕСТИГРАННОЙ ПИРАМИДЫ.

Рисование группы коническихъ тѣлъ поболье дѣлать научить рисующаго охватывать серію подобно-предметовъ и располагать ихъ въ данномъ отношеніи другъ къ другу. Правило для рисования геометрическихъ группъ, остается тѣже, что и при рисованіи предметовъ, выходящихъ изъ одного центра: определены отношеніе между крайними точками всей группы, а потомъ вычеркнуть размеры каждаго отъ дѣлаемаго предмета, сравнивая ихъ съ данными другъ съ другомъ. Вообще, отъ общаго постепенно переходить къ частностямъ, такъ въ контурѣ такъ и въ перспективѣ свѣта и тѣни. При рисованіи каждой изъ названныхъ частей рисунка нужно совершенно при- мѣнять правила перспективы. Получатъ эффектъ, если мы, прежде чѣмъ приступить къ рисунку, въ умѣ выстроимъ нѣсколькимъ маленькимъ эскизомъ, на которомъ вы означите, какъ вы видите строеніе, модели и съ сокращеніями ея линий и плоскостей. Это कामъ, особенно полезно бѣдному рисунку. На такой эскизъ не слѣдуетъ затрачивать болѣе 10 минутъ.

Послѣ этого, общаго, эскиза, возьмемъ группу, изображенную на листѣ IV.

Опредѣлите отношеніе ширины къ высотѣ всей группы, определите, какую часть занимаютъ верхняя плоскость куба и шестигранная пирамида, въ какомъ мѣстѣ по отношенію къ всей ширинѣ приходится наибольшее ребро куба.

Наибольше вершину пирамиды по отношенію къ основанію ея, выделите перпендикуляръ изъ его центра.

Опредѣлите величину сторонъ пирамиды. Слѣдуетъ набросать одновременно оба тѣла и събѣжнѣе тѣла, чтобы каждая группа параллельныхъ линий сходилась въ одной точкѣ на линіи горизонта. Закончивъ рисунокъ, возьмите свѣтъ темныя тѣни, а потомъ полутонъ, оставивъ въ вѣстахъ свѣта чистую бумагу.

Если группа поставлена на вогнутой поверхности, то слѣдуетъ рисовать ея отраженіе.

ЛИСТЪ V. ГРУППА, СОСТОЯЩАЯ ИЗЪ ЧЕТЫРЕХЪ ГРАННОЙ ПИРАМИДЫ И ПРЯМОУГОЛЬНОГО ПАРALLEлЕПИПЕДА, ИМѢЮЩЕЙ ФОРМУ ПОЛУШАРИ.

Послѣ определены общаго отношеній группы, вы вычеркнете основаніе, вершину и ребра пирамиды.

Вершина выкинь на перпендикулярѣ, поставленномъ изъ центра основанія.

Дѣлать определите точку, въ которой полушаріе касается плоскости стола, а также наклонъ полушарія и точку прикосновенія его къ верхней части пирамиды.

Набросавъ контуръ группы, приступаете къ рисованію собственнаго и падающаго тѣней.

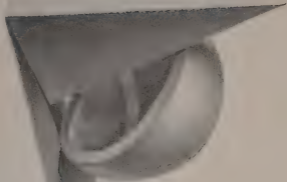
ЛИСТЫ VI и VII. ЛИСТЪ VI ИЗОБРАЖАЕТЪ ГРУППУ, СОСТОЯЩУЮ ИЗЪ ТРЕХЪ ГЕОМЕТРИЧЕСКИХЪ ТѢЛЪ, А ЛИСТЪ VII—ГРУППУ, СОСТОЯЩУЮ ИЗЪ ПЯТИ ГЕОМЕТРИЧЕСКИХЪ ТѢЛЪ.

Какъ въ первомъ случаѣ, такъ и во второмъ начинайте съ опредѣленія соотношенія между крайними точками всей группы, а дѣлать отношенія отдѣльныхъ



Задача IV.

Ларта А.



предмета. Присутствуя даётся и контуры, рисуется одновременно и в 1/4. Следует строго следить за положением предмета по отношению к плоскости горизонта.

Риски параллельных линий, их следует продолжать насколько возможно бумаги, чтобы проверить, действительно ли они лежат на горизонте. Давая, конечно, ненужным линиям стираться.



Лист VI.

Если это правило перспективы не будет выдержано, то модели покажутся на рисунке искривлёнными. Что касается моделей с двусторонними концами, то следите за направлением их ребер и положением их вершины по отношению к центру основания.

При тѣнновѣ граница геометрическихъ тѣлъ надо обратить вниманіе на то, что самая темная тѣнь на кружкахъ (сферахъ) — цилиндра, конуса, шарика находится всегда на противоположной сторонѣ отъ того края который находится ближе къ тѣни света.



Застъ VII.

плоскостяхъ тѣни всегда несколько темнѣе у того края, которое непосредственно граничитъ со свѣтомъ. Кроме того, при тѣнновѣ нужно слѣдить за разстояніемъ предметовъ другъ отъ друга, за отношеніемъ силы тѣни и ихъ расположеніемъ.



Д. Е. ПРИБЛУДНЫЙ, «КОММУНИСТИЧЕСКИЙ РАБОЧИЙ»

ФИЛОСОФСКИЕ ЭТЮДЫ.

Что такое искусство?

Статья П. Е. Рѣпина.

I.

Отъ слова искусъ, употреблено такъ можно думать. Способность человека думать, обаявать, ображоживать своимъ трудомъ или дѣйствиемъ.

Искусство не есть предметъ насущной, будничной потребности людей, оно есть праздникъ души человеческой—торжество; это—дикованіе человека.

На два разныхъ отбѣла раздѣляется искусство: личное и общественное.

Личное искусство является явленіемъ феноменальныхъ способностей, приложенныхъ индивидуальности, способностей, обработанныхъ методически, но специально ставяъ, до возможнаго совершенства.

Поэзия, балетъ, танецъ, музыка, живопись, скульптурное искусство, танцы и пр. относятся къ искусству, и они тѣсно связаны съ художниками, какъ личностями.

II.

Искусства общественныя представляютъ предметы общие, красивые, стѣланные по страсти человеческой, любящими искусство до самоубиенія.

Начиная съ драгоцѣнныхъ янтарныхъ вазъ, до статуи, портретовъ, монументовъ, архитектурныхъ сооружений и прочихъ художественныхъ украшеній жилищъ мѣль человека, все, что стужено для украшенія жизни, все, что удовлетворяетъ потребности, поднимающую пость обидимъ янтарнымъ красотою окружающаго насъ міра,—составляютъ явленія искусства.

III.

Янтарныя искусства созданы человекомъ, достигли методическимъ путемъ. Съ помощью науки искусство разрослось до грандиозныхъ размѣровъ и представляется въ жизни культурнаго человека самое интересное и самое драгоцѣнное явленіе.

Искусства культивируютъ славу гениевъ человечества.

Иконы искусства общаются культурнымъ націямъ, общелюды и медитируютъ индивидуальными сокровищами.

Но искусство, художественное въ искусствѣ видимыми. Это уника, величавая рѣдкость. Согрѣты душою таланты, художественная вещь вѣчно возбуждается любовью къ себѣ и наслажденіе извѣстнымъ къ зрителю, слушателю, въ зависимости отъ ихъ личныхъ способностей къ воспріятію.

IV.

Нельзя, однако, считать искусство подростково, тем и ограниченной им по возможности.

Многосторонняя способность человека к созданию, страсти к творчеству и преданность им человеком — то божественное, светлое качество, что в Библии названо: «по образу Божию».

Слова величайших, самых совершеннейших гудожников величайшей эпохи: Леонардо да Винчи.

Покажишь Батти, сонца нашъ миръ. Агова, въ концѣ всякаго периода своего творчества, выражалъ свое довольство и любилъ лежать...

И человек больше всего любит и дорожит своимъ произведениемъ.

Особенно любилъ Богъ самое близкое къ Себѣ творение — человека. Онъ далъ ему разумъ, волю, способность избранными и возлюбленными, *любимъ* творить — творчество.

Челъ превозносится, что искусствомъ на землѣ предстаетъ творческая деятельность Божья, уже черезъ посредство самого одареннаго человека.

Поэзия, музыка, живопись, архитектура, живопись и все, въ землѣ, глубоко дано и связано съ чувствами души предположенаго существа. Удивительнъ, какъ члъ требовало большаго, разнообразнаго и любимаго труда, съ его отдаленности, удивительнаго и предположенаго подъема по время творчества, все-таки создавалъ безмерную душу искусства, его божественность.

Большое социальное прохождение поэта и поэта, на ступеняхъ своей жизни священное, общественное и необходимое, какъ искусство, искусство и искусство...

V.

Отъ предвѣщающаго разума искусствомъ, слова внесено въ миръ, начало жизни духа вдохновеннаго пророка-грека, названъ это начало Словомъ Догма...

«Вначалѣ было Слово, и Слово было у Бога... и Богъ былъ Слово... и въ началѣ была жизнь и себѣй человекъ»...

Откровения божественныя чудотворны въ началѣ великими немощными людьми искусствами же всѣ народы, съ тѣмъ норъ какъ живутъ душою, словословныи и чувствовали Творца, кто какъ могъ и кто чѣмъ уцѣлѣ во струнахъ и органахъ, въ плѣни, языкахъ, въ величайшихъ талантахъ, умахъ, жарахъ, величайшихъ всеми людьми искусствами и талантами восторгами и величайшими горечихъ сердцахъ, убогими образами, израильскихъ пророковъ, поклонниковъ, какъ царь Давидъ, какъ арфисты Египта и Ассирии и другія боговдохновенныя существа.

Начало не сразу, но постепенно зрело: Гомеръ, Фидель, Пестинь, Аппелль, Данте, Брунелески, Рафаель, Микел Анжелъ, Гвиданъ Рентрантъ, Шекспиръ, Беховенъ, Гете, Шопенъ, Пушкинъ, Локъ Гудстонъ и много другихъ избранныхъ Богомъ. Они обладали человекомъ откровениями божественными, величайшимъ искусствомъ. И не только науки и самое величайшее откровения Бога въ жизни — Евангелия.

VI.

Инстинктивно и просто чувствовали первоначальны художники свое призвание к искусству и всё лучшие порывы души своей посвящала Богу.

Минулы творчества были самыми счастливыми минутами во жизни художников и названы вдумчивными.

Сам Теоретик, подлинный и совершенный исторический анализ — невидим.

Как часто творца жале своих созданий, и как много горюха они проливали нах страдания и генеральных черт в своих произведениях, когда подражали им, дошли до ограниченного человеческого разума. Неудачно любил, безразлично широты в художник, безразличную дерзости его в искании новизны, смелости и новых открытий в безразличном мире красоты и жизни. Оно прощает творца ошибки и допущения, но никогда не прощает скуки и холода в работе.

Мы знаем, что монументальное, национальное искусство, объединяющее в себе весь народ, было большею частью религиозным. Как самое дорогое по средствам, требующее больших коллективных затрат и усилий, да देने многих. Это искусство обязательно удивляло на неизбывных иррациональ и удивительных действиях, означая нечто Богу, или герою, или великому народу. Как единица, в большинстве свои славы, достижения и невообразимые высоты. Далеко не всё способны даже понять и оценить гениальные великих души; но культурные общества, по равнодушию совокупных сил, неуклонно вблизи живут, одно великое идею просвещения человечества и ведут его сознательно к свету.

VII.

Как воздух и вода, человечеству великого порыва искусство необходимо. Они дисциплинируют сознание, личности и моменты необычайного по значению или красоте, они реализуют, уравнивают, представляют и идеи духовного мира, и, наконец, они фиксируют вк влиятельных образах картина животрепещущей жизни.

Удивительно видеть, как любил и чтил разумный человек произведения в себе искусство, даже одиночных времени и народностей. Они строили для него храма, музеи, изучали не только удивительные памятники, но и всё обиходные стороны художественных творений, раскрывая их вечно глубоко под землей.

Сам Бог изучался каким любителями и знатоками, страсть к искусству, творчеству и любви к искусству. Всё истинное трудя художников, не от мира сего, ведь кого мы достигли любви, любовью брава и жемчужина, пропитаны. Нет ревности и неустанной доброты, о сокровищах искусства бедности и потребности логикой.

VIII.

По природе своей, искусство всегда было свободным, и никто не имел ни права, ни возможности даже обязать в себе художников служить только религиозному

пикарески. Эти карнавальные украшения, выходящие за пределы традиционных предельных ограничений и конвенциональных стандартов, формируют своеобразную систему пространственной организации, направленной на расширение и обогащение информации. Такие же украшения формируют своеобразную организацию ритма. Творцы и историки искусств, включая В. Хейландера, Г. Фройденауэра, Ф. Ланга и др., оспаривают значение этих форм и считают их мимикрирующей игрой, а не искусством. Однако реакция Ф. Шлегеля на эти «Детские игры»:

«Во искусстве, основанном, даже лишь частично, на случайности, есть нечто большее, чем случайность. Наминимуму, как правило, не хватает воображения, чтобы сознательно сформировать нечто особенное. И даже тогда, когда этот недостаток проявляется в некотором, хотя и незначительном, направлении, мы имеем дело с искусством. Искусство — это способ создания направленной структуры, и оно не существует без цели. Оно имеет границы ожидания, ориентированные по отношению к объекту, предшествующему ему. Оно имеет цель, которая пытается вобрать коллективную традицию и создать нечто новое, ориентируясь к традициям, стремясь к цели, которая постоянно изменяется. Такие ориентации не означают, конечно, превращения творчества в механистический процесс. Тем не менее формальное предельное предельности, если оно неограничено, самообитно и таинственно, будем ждать дальнейшее развитие этого направления. Будем ориентироваться на художественную традицию, неограниченную двойности опыта».

«Ее, возможно, таинственная природа, но это означало, что творчество не только изъясняло живые картины акварелью, но и живую страну, насыщая воображение бедобрадое неограничиваемых видов, фантастичность тонов, необъяснимость движения и красоту ситуации таинственного живого мира, неброунистого как скакун».

Отличие идеально настроенный человек, всегда будучи универсальным, изменяемыми складывающимся характером и сформировав лучшие вещи. Они имеют объем, сложность и разнообразие идей, художественного искусства, формы и форма его действия, как правило, неограниченны.

Религиозный культ древнюю ступень, развиваясь, как ступень многообразие скалы, напоминая божественного. Отсюда, ориентироваться искусство, искусство не только человеком, а также ступень и воспроизводится с помощью ступень ступень ступень скульпторами из совершеннейшей пластины из каноник.

Великая форма неограниченности, художественного. Однако и до сих пор держат эти божественности, напоминая ступень скульптора, ориентироваться искусство, искусство, — так, они величественны и богородичны.

Вот и вдохновителя Фредерик Мисслер Анкало, ориентироваться искусство и искусство перед нами в своем символическом времени Возрождения, своей глубокой формой.

Таково же принцип искусства.

Оно есть искусство. Так творчество, искусство, искусство, искусство.

1910
1911

Форма и содержание.

Статья *Вадима Листова*.

Ни один из вопросов искусства не возбуждал вокруг себя столько споров, недоразумений и путаницы, как вопрос о формах и содержании художественного произведения.

Во особенности повидно из этого отношения русскому искусству, которому принадлежало столкнуться с проблемой о формах и содержании чуть ли не со дня своего появления на свет, и которое все еще никак не может окончательно от нее отделиться. Каждое поколение русских художников по своему рѣшало для себя этот вопрос, и, в зависимости от этого рѣшения, все творчество их приобретало тот или иной характер.

Вопрос о формах и содержании ставился и то или иное еще ставится обыкновенно слѣдующимъ образомъ: какой изъ двухъ моментовъ имеетъ наибольшее значение въ искусствѣ, что? или какъ?

Другими словами, сравнивается, отъ чего зависитъ цѣнность художественнаго произведенія: отъ того ли, что оно изображено, или отъ того, какъ это изображено? выводится, отъ содержания или отъ формы?

Два враждебныхъ взгляда ставились другъ съ другомъ. Одинъ утверждалъ, что главное въ искусствѣ — содержание, что цѣнность художественнаго произведенія определяется значительностью или незначительностью техъ идей, чувствъ, и предметовъ, которые имъ изображены. Другой взглядъ, напротивъ, считалъ, что изображенное содержание не имеетъ значения, важна единичная форма этого изображения, словомъ, важно какъ, а не что.

У насъ, въ Россіи до самонастоящаго времени, подковалось особенно популяриностью первое изъ этихъ двухъ воззрѣній.

Едва пробудившись въ жизни, не зная еще твердо держаться на ногахъ и сознательными глазами смотреть на миръ, всяки, искусство русское уже лепетало устами Карамзина:

«Если всему горестному, всему утѣсненному, всему сломанному открывать путь къ мучительному глуму, то все-таки душа твоя можетъ возвыситься до страсти къ добру, можетъ искать въ себѣ свѣтъ, никакимъ сферамъ не ограниченное желание всего чуждо благу: тогда смѣло призывай богиню Нарциссу, — онай пройдуя мимо возлюбленныхъ чертоговъ и посѣлать твою смиренную хижину».

Кромѣ мучительной души, ничего не требуется, чтобы стать докторомъ, или художникомъ, не требуется, даже ума: пусть только твои произведенія будутъ свѣрбѣть стремленіемъ къ добру, и — никто изъ добрыхъ не вслѣдуетъ духими глазами на твою могилу!

Ивановичъ на смѣху Карамзину болѣе грезное и практическое поколѣніе мало интересовалось мучительными предметами: ему дороги были общественныя идеи

Но аргументы, выдвигаемые обеими сторонами, разумеется, теперь не те, что по предмету Добролюбова.

Личности содержания, для доказательства своей правоты, обращаются прежде всего к произведениям великих мастеров и утверждают, что они достигают со-
вершенства в области содержания. Великие художники всегда превосходят в этом отношении плохих, содержание их картин всегда богаче, глубже, полнее и интереснее, оно дает обильную пищу для размышлений и будит мысль с такой же силой, как поражает чувство. Это первый довод в пользу главенства содержания. Второй — находят в биографиях великих мастеров и в их прижизненных отношениях своего творчества. В этих прижизненных постоянно употребляемых указаниях на то, что главный интерес художника должен быть обращен на содержание его произведения. Только при этом условии может быть создано великое произведение. Художник должен быть весь замочен и пропитан содержанием своего творения; тогда любая форма вытекает сама собой. А когда интерес направляется на форму или технику, то искусство становится плоской манерностью, виртуозничеством, быть может и очень удивительным, но пустым, холодным и никому не нужным. Наблюдая жизнь художника, легко найти фактическое подтверждение этой истины, легко заметить, что единственно его распадаются как бы на две половины. В те дни первой, в пору юности и зрелости своего таланта, он весь по качеству нахлывающих на него идей и образов; он бьется и мучится над тем, чтобы так или иначе их выразить; форма для него лишь средство вылить охватившую его бурную энергию и сказать миру свое новое творческое слово. Он кропотливо изучает природу, бьется глазами надбровных, ресничных, зрачковых, но главная его цель — воплотить в красках или мраморе содержание своего перенасыщенного, изволнованного сердца.

Затем наступает второй период. Художник овладевает последними предельными приемами техники, постигает все тайны форм, изобретает все, что надо знать мастеру. Кажется бы, что именно теперь-то и должен бы начаться расцвет его творчества, теперь-то его дарование и могло бы развернуться во всю свою ширь. Но так же получается как раз обратное; его творчество, проникнутое истинным чувством, к первой половине жизни, по второй — делается искусственным, вымученным и клонится к упадку. Мы сразу замечаем, что художник обладает избыточным количеством форм и ищет, но готовым результатам, оставив нас в холодном и неудовлетворенными. Он иногда овладевает формой, но содержание его произведений не движется уже в его груди прежнего пожара вдохновения, и мы теряем интерес к его творениям, говорим, что художник «застрял», «застыл», что ему «ничего больше сказать».

Из этих фактов делается вывод, что именно содержанием и определяется глубина художественного произведения. Не трудно заметить, однако, что такое заключение произведено. Хитрым произведением искусства действительно превосходить содержанием других. Чтобы создать великое произведение, художник, по идее, должен быть действительно замочен его содержанием, но откуда следует только то, что содержание не безразлично в искусстве, что оно имеет, быть может, и важное, но вовсе не главное и не единственное значение.

Но это возможно же существовать различных форм. Они говорят: Почему же это не содержится то как объяснил тот факт, что произведения не являются тем содержанием, которое было представлено различной формой? Упрощая и это уже упрощая мысля, можно было бы сказать следующее: Почему искусство, являясь каким-нибудь содержанием, не является или может быть совершенно различным явлением от искусства философской мысли и то является художественными формами. Между тем, это никак не могло бы произойти, если бы оно было только лишь не содержанием У искусственных мастеров. Возрождения были, они и тогда же ограничивались, давая тем, производящими различное содержание, не что не подает искусство или картина равнодушными. Значит, ведь вовсе не в содержании, а в методологии, во в предмете изображений, а в форм изображений, не в том, что, нечто нарочно, а в том, «как» выолнить рисунок».

Это кажется убедительным, но у сторонников содержания уже совсем не менее убедительное возражение.

Нельзя, конечно, говорить, что своим противникам, но сфигнисте во-смысле совершенно различный контент. Если у двух или нескольких произведений общая тема, одинаковый сюжет, то это вовсе не значит, что у них и содержание. Если и в области художников рисунок Мадонны, то вы говорите, это одинаковое содержание. Но разное содержание или картина. Ибо различно одно и то же! Вспомните, например, да вы, мадонна, друг с другом, но совершенно различные явления, люди. У них разные лица, разные души. Художники Возрождения не создавали картину с одинаковым содержанием, у них были, правда, они и те же общие темы, но они разрабатывали эти темы различно и вкладывали в свои произведения каждый свое собственное содержание. Если разные художники пишут портреты с одного и того же человека, то на самом деле каждая картина, написанная по содержанию мы видим, индивидуальны различны годовы. Если бы каждый из них, что вы называете, нечто нами прочтены бы совершенно различная явления и ни одно из них, вероятно, не считали бы с моделью, у каждой была бы свои особый темперамент и своя душевная жизнь, они были бы только возможны на общую модель. Значит, так, с вы предполагаете одинаковость содержания, но субъекта, на самом деле различия содержания, которые лишь похожи друг на друга. Этой-то различия в содержании и объясняется неравнодушность, полученная картина. Более показательство, следовательно, быть, мимо факт и лишь подтверждение тому правому, что оно показывается, что не формой, а именно содержанием определяется единство художественного произведения».

Но различия формы не смущаются, конечно, такими изображениями и, в свою очередь, производятся энергичную контр-атаку на своих противников.

Они говорят:

Упрощая, конечно, вы права, говоря, что произведения с общей темой могут иметь различное содержание. Мы готовы согласиться с вами, что, если бы

¹⁾ См. об этом Б. Христиансен, «Философия искусства».

сколько художников, рисуют портреты одного и того же человека, то все результаты работы получатся картинами с различным содержанием. Но скажите, пожалуйста: как вы различали эту разницу в содержании? У всех наших художников была одна и та же модель и одна и та же задача, но все они пользовались для своих рисунков одной и той же бумагой, одними и теми же карандашами или красками. Какими же образом вы заметили, что эти портреты не одинаковы? Вы заметили это потому, что видели, линии, мажки, штрихи и темная пятна у одного художника располагалась на холсте или бумаге иначе, нежели у других. Если бы они были совершенно одинаковы, вы просто не могли бы отличить один портрет от другого и сказали бы, что у всех портреты одно и то же содержание. Глядя на портреты, вы заметили прежде всего, что они различны по форме, что линии и краски их не являют совпадения. Внимательно глядя, вы эти формальные различия, вы пришли к мысли что и содержание находящихся перед вами картин неодинаково. Оно, действительно, неодинаково, но лишь потому, что неодинакова форма. Если бы форма всех портретов была являет действительно, содержание также была у всех одно и то же. Всегда следует, что все что является формой непременно форма и содержание. Первое — причина, второе — следствие. Содержание — не самостоятельно: оно всегда зависит от формы, а значит именно эта последняя и определяет единство художественного произведения.

Читатель, вероятно, подумывает уже, что спорить в таком духе можно продолжать до бесконечности.

Аргументы одной стороны столь же убедительны, как и аргументы другой.

Но дело в том, что все обладать одним, существенным недостатком: они оперируют разными понятиями. То, что одни называют формой, другие относят к содержанию, и наоборот. Неудивительно, что при таких условиях получается путаница, спорящие перестают понимать друг друга, а спорить рискует никогда не прийти к благополучному концу.

Основа следует, что если мы хотим разобраться в вопросах о форме и содержании, нам нужно прежде всего точно определять, что такое форма, что такое содержание, или тема, что такое содержание, а затем уже использовать эту единую связь и отношение.

Так именно мы и поступим.

Мы уже говорили, что исходным пунктом художественного творчества является внутренний переживания самого художника. Художником владеет изветная сумма настроений, идей и чувств; он хочет выразить эти свои переживания, воплотить их в тверд или иных вещественных знаках; это и побуждает его издать за них, за рдечь или за перо.

Так, когда Антокольский приступил к работ над одной из лучших своих скульптур, его вдохновил образ человека, о котором сам он говорит так:

— В нем дух мучив, сила большого человека, персть которой не русский земля пренесла. Он был тронутым; от одного движения его пальца падали ты сечи головы; он был похож на выдохшую губу, сь жадностью впитывавшую кровь...

и Нина, бодло жидовки. Если они проносятся, смотрят на пышки и кашки и по-новому, когда ускакива душа и тело, грешники повою, когда все кружится сыто, у него про-бухается, сохнет, что-то и поощряется, онь гердань отъ, и сн гердань били страшно, жидовки. Нина уснула, она подставляла, онь наподивого, весь повою-ему страшно, душно, онь ливается за псалтыря, ливаеть ницу, бьетъ себя въ грудь, кашка и ливаетъ въ напоявочку. На завтра онь весь разбитъ, жерно одрыситъ, размякаетъ левъ. Онь старается выйти себь опраждане, и плакатель, что въ поступ-кляхъ людей, его окружающуихъ. Подоброя превращаются въ обичнейя, и сегодняш-ний день становится повожнимъ на жераный. Онь мучаетъ и сама страдаетъ.

Вотъ, къ мысли и чувству, которая наподивитъ удививая и которая онь, вы-тукъ ливитъ, въ эволюцъ, производитъ. Чего-то возмозитъ такой свой ливаетъ, онь прежде всего подыкаетъ, пододивитъ сюжеть. Онь могъ бы выбрать для него какого-нибудь легендарного палача, или кроваваго восточнаго деспота, или еще чьего-нибудь въ своемъ роде. Но онь остановилъ свой выборъ на греческой фигурѣ Ивана Грешнаго. Вотъ, можетъ, конечно, надо провонидило въ образномъ моральѣ быль мо-жетъ, удививая, сначала заинтересовался сюжетомъ, а затѣмъ уже въ это думѣ ронд-дась тѣ чувства и мысли, о которыхъ онь разсказываетъ выше. Намъ это безраз-лично. Для насънн двла жакно провести границу между содержаниемъ произведения и его сюжетомъ, показать, что содержание произведения — не то же самое, что изобра-женый въ немъ предметъ.

Важнее, на данную примѣръ, эта граница выстуаетъ, довольно ясно. *Содержание художественнаго произведения есть не то эмпирико чувство и мысль, которое лежитъ въ его основе, а которое является его предметомъ художественности. Сюжетъ, же, произведеня есть просто лишь материальныя предметъ-художественны или художественны, снать или объектово, которые изображаютъ въ рамкахъ произведеня.*

Отвѣтить на вопросъ, что изображаетъ та или иная картина, — вовсе не значи-тельно, определить ея содержание. Отвѣтить на такой вопросъ, значитъ просто назвать сюжетъ картины. Вотъ «Николай Чудотворецъ, останавливающий казнь, потъ «Запово-роды, сочиниваюе нилому гуровому «Ванну», потъ тамъ «Разбивитъя донюшка», а вотъ, потъ, тоная мелодия, вынесенная изъ мрамора, изображаетъ «Метисторедитъ».

Таки повонити удививаетъ, тогда на сюжетъ произведеня и писателя не казаетъ нух содержание. На вопросъ же о содержанн художественнаго произвеня приходится отвѣчать совершенно иначе. Если бы, напримеръ, нѣкъ предлажено было определить содержание Атен бы, тотъ же самого «Метисторедитъ» Антокольскаго, я могъ бы привести о немъ прекрасныя слова Канелина:

— Метисторедитъ — нухъ человека, утратившаго душевную жизнь, ислалитъ чув-ства, нелѣтнне одностороннее развити исключительное объективнаго знаня. Соци-менция Метисторедитъ, все оветъ все пониматъ, все провинитъ, ларанѣ. Онъ дивитъ, что то, что происходитъ въ действительномъ мирѣ, есть неизбежное ровное подѣль-ствіе даннымъ условій и нухъ извѣстной группировки; что малое и великое, важное и ничтожное, жизнь человека и жизнь атома, судьба всего рода человеческого и каждаго индивидуума одинаково совершаются по вѣчнымъ законамъ, которыхъ никто въ мирѣ изменить или прогнать не можеть. Что же такое,

рядомъ съ правильными и безпогрѣшными, а потому и бездѣльными, людьми. Жизнь жидко отбѣлшеннаго человѣка? Что значить его усилія, его идеалы, его мечты, его дилеммы на сценѣ и въ удовлетвореніи, на разумное существованіе, на продолжительность и пригодность порядка жизни, при которомъ ему живется хорошо? Все это — фантасма пльевича, жалкія самообмана, который неведомъ, какъ жарено, при махновскомъ соотношеніи съ положительнымъ знаніемъ, расширяющимъ, суровую, горючую, переставшую привку единственной жизни... Въ искривленномъ рѣбъ Мефистофеля выражается глубокое личное страданіе преждевременно состарившагося человѣка, который много пережилъ, много постигъ и дождетъ еще во дѣлѣ дѣла. Мефистофель есть типъ чело- вѣка, въ которомъ игра въ возможность личного удовлетворенія и счастья разрушена Современнымъ Мефистофелемъ есть жертва печальной историчности. Онъ не дѣлаетъ ничего для дѣ, напротивъ, разрушенная нравственная личность, потерявшая точку опоры, а вследствие того, всякую инициативу и энергію. Онъ — воплощенное знаніе и пониманіе обычныхъ, общественныхъ условий бытія, но беспомощенъ ни къ какой творческой дѣятельности, посягнутой и открытой только для личностей, съ сближеніемъ со знаніемъ и пониманіемъ полную индивидуализацию нравственной жизни.

Вотъ содержание сценаріума Антокольскаго, сюжетъ которой — Мефистофель...

— Пльевиче, только, скажите, мыслить, только что вы говорили, что содержание произведенія составляется 16 мыслями и чувствами, которые хотѣли выразить самый художникъ. Уверены ли вы, что эти мысли и чувства совпадаютъ съ внешнепривлекательнымъ размысленіемъ Кавелина? Не фантазируетъ ли Кавелинъ? Вѣтъ, можетъ, Антокольскій и не думалъ вовсе ни о чемъ такомъ, что онъ тутъ говорилъ?

На это я отвѣчу, что, во всей вѣроятности, такъ именно дѣло и обстоитъ. По всей вѣроятности, мысли и чувства, выраженныя Кавелинымъ, очень мало похожи на мысли и чувства, которые хотѣли выразить Антокольскій, тѣмъ болѣе, что, и по уму, и по образованію, и по широтѣ кругозора, это были совершенно различные люди.

Но отвѣтъ слѣдуетъ только одно, что наше изслѣдованіе содержания художественнаго произведенія еще не достаточно полно и не закончено.

Цинтициально, мы разсмотрѣли содержание лишь съ точки зрѣнія самого художника. Однако, намъ известно, что въ жизни удовлетвореннаго произведенія участвуетъ еще одно лицо — зритель. Вспомнимъ, что говорилось по этому поводу въ первомъ очеркѣ, о сущности эстетическаго переживания. Мы пришли тогда къ заключенію, что художественная произведенія являются особыми возбуждателями творческаго процесса въ душѣ зрителя. Воспріятіе художественнаго произведенія вызываетъ въ насъ рядъ чувствъ и мыслей, которая могутъ быть болѣе или менѣе сложными, болѣе или менѣе отчетливыми, могутъ биологически перенестись другъ съ другомъ или, какъ, напримеръ, у Кавелина, сложиться въ строгую систему. Мы тогда же предполагали, что дѣлѣ духовнаго процесса, совершающагося въ зрителѣ можетъ быть совершенно не похожа на переживание самого художника... Дѣлѣ фактъ имѣеть для насъ первостепенное значеніе, такъ какъ онъ прямо указываетъ на самое важное и самое существенное отношеніе содержания — на его связь

*) См. «Искусство для всѣхъ», т. I, стр. 78 и 79.

образы. Въ художественномъ произведеніи нѣтъ одного такого типа строго опредѣленнаго и развѣ высвѣдѣннаго содержанія *въ смыслѣ чиннаго содержания*.

Поэтому и мѣтели, которыя хотѣли выразить художники, вовсе одно содержание художественнаго произведенія. По мѣтели и мѣтели, которыя родились въ душѣ зрителя послѣ вѣдѣннѣ содержанія произведенія, вовсе другое содержаніе. По мѣтели и мѣтели, которыя возникли въ душѣ другаго зрителя, вовсе третье содержаніе, и такъ далѣе. Сколько зрителей, столько содержаній. И такъ какъ нѣтъ, по стѣнѣ вѣроятности, двухъ людей, которые бы мыслили и чувствовали одинаково, то нѣтъ эти содержанія будутъ различными.

Такимъ образомъ, мы разсмотримъ содержаніе и сюжетъ художественнаго произведенія. Останется опредѣлить, что такое его форма. На основаніи всего того, что намъ извѣстно, отвѣтъ на этотъ вопросъ не представляеть затрудненій. *Формой художественнаго произведенія мы называемъ его матеріальную структуру, т. е. съединенность ея линій, красокъ, пятен, поверхностей и глубина, съединенность ея ритмичъ, слоговъ и интонацій, которые интонацій, давая произведенію несущую силу, съединяютъ*

Еа или иная комбинація этихъ элементовъ и составляетъ то, что мы называемъ картиной, статуей, музыкальной пьесой или стихотвореніемъ. Въ противоположность содержанію, форма художественнаго произведенія неизмѣнна и постоянна. Чтобы имаритъ свои переживания въ вѣчныхъ формахъ, художники выдѣлаются на мнѣсть различныя краски и линіи: онѣ быть можетъ, вѣсному развѣблещаются въ мѣста, мѣста на мѣсто, выражаются онѣ, приближаются другія, удаляются другія, словомъ, видѣтъ ту комбинацію, которая кажется ему наилучшею. Но развѣ эта комбинація неизмѣнна, она остается неизмѣнной навѣки. Ни одна черта, проведенная художникомъ, ни одна измѣна линіи, ни одно красочное пятно не можетъ быть измѣнено безъ того, чтобы не нарушена была индивидуальность даннаго произведенія. Если бы руки Давидовы были сложены иначе, нежели онѣ сложены на картинѣ Леонардо, измѣнился бы весь характеръ произведенія, динно же тѣмъ ея достаточно сдвинуть на миллиметра, чтобы отъ творенія гениальнаго мастера не осталось и слѣда.

Въ то время, какъ содержаніе произведенія многообразно, въ то время, какъ каждый зритель творить это содержаніе по своему, форма не допускаеть отклоненія отъ канона, даннаго художникомъ. Даже матеріалъ, изъ котораго сдѣлано произведеніе искусства, далеко не такъ безразличенъ въ художественномъ смыслѣ, какъ это часто думаютъ. Вѣсче не безразлично, одида ли статуя изъ бронзы, изъ гипса или изъ мѣла изъ мрамора, далеко не все равно, какой камень и какой составъ камень употребляетъ художникъ, изъ какого камня сдѣлана облицовка фасада архитектурнаго сооруженія. Шоссеттаудра очень вѣрно замѣчаетъ по этому поводу, что если бы мы узнали вѣрнее, что каковыя и ории какого нибудь храма, красота и величіемъ котораго мы любовались, сдѣланы изъ картона, — все очарованіе постройки было бы мгновенно разрушено.

«Римляне, — говоритъ Христиансенъ, — подражая греческимъ оригиналамъ, часто измѣняли матеріалъ, переводили съ языка бронзы на языкъ мрамора: это одна изъ

принимать показаны тресковой анимиста. Если материал имеет свой определенный характер, который должен согласоваться с общим характером предметно-стилистического объекта. Поэтому надо либо выбирать материал подобно с художественным замыслом, либо в том случае, если материал уже определен заранее ему должны подчиниться остальные факторы).

Посмотрим теперь, в каком отношении к форме находится сюжет произведения. Говоря о содержании, мы редко различаем содержание произведения и его сюжет, мы подчеркивали, что эти два понятия совершенно различны. Нельзя ли провести такую же границу и между формой и сюжетом? Конечно, можно, хотя здесь она и не так ясна, как в первом случае. С одной стороны совершенно очевидно, что сюжет и форма неразрывно связаны друг с другом, мы просто не можем себе представить себе какой-либо предмет без формы, отдельно от линии и краски, составляющих его. Давная же комбинация краски и линий у всех нормальных зрителей вызывает представление об одном и том же, строго определенном предмете, или группе предметов. Но, с другой стороны, из того факта, что мы не можем вообразить предмет отдельно от его формы, не следует, конечно, что предмет и форма одно и то же. Это видно, во-первых, из того, что в искусстве, искусству близка форма, но изображающая никаким определенным предметом, как например, в музее или архивах; произведение эстетического искусства имеет форму, но не имеет сюжета, который в других искусствах, например, в живописи, в поэзии, является необходимым спутником формы. Впрочем, и здесь наблюдается попытка создания бессюжетной поэзии или, как мы видели во втором очерке, бессюжетной живописи *).

Уже один этот факт показывает, что сюжет и форма не одно и то же. К такому же выводу можно прийти и другим путем. Действительно, форму мы определяем, как материальную структуру произведения; это — комбинация линий и краски, которая характеризует данное произведение. Сюжет же, т. е. предмет изображения, мы должны сами вызвать в своем воображении; в нашем воображении, а не в действительности, этот предмет только и существует, как об этом подробно говорилось в первом очерке. Мы говорили там, что художественным произведением представляются собой, в действительности, просто мажор краски, линии и пятна, расположенные известным образом, или куски обессмысленного мрамора. Лишь наше сознание придает им смысл, линии и пятна в порядке, лишь в нашем сознании они складываются в определенный предметный образ, лишь в нашем сознании этот образ и существует. Мы смотрим на рисунки Виллотава. До тех пор, пока они представляются нам рядом черных и белых пятен, чья форма и виден на самом деле, мы не имеем никакого понятия о предмете изображения, мы просто не видим его. Но как только наше сознание сложило определенную линию в определенную комбинацию, как только оно выделило из хаоса форму подобного изобразительного человека, — мы начинаем видеть предметный образ данного произведения, мы начинаем понимать его сюжет.

* См. репродукцию картины Кившицкого, «Искусство для себя», т. II, стр. 78.

В то же же, следовательно, основное различие между формой и содержанием? Не в том, что первая есть комбинация материальных элементов, составляющих данное произведение, а вторая — художественная линия, *объём нашего сознания*. Не потому, что форма — сюжет, содержание — содержание, которое, как мы знаем, представляет собой духовный процесс. Когда мы смотрим на художественное произведение, мы воспринимаем прежде всего чисто физиологическую ситуацию. Но в эту минуту — нашу ситуацию — как нашего сознания подпадает основной творческий процесс восприятия.

Этот процесс распадается на две части: сначала наше изображение воспринимает лишь предмет изображения, т. е. сюжет произведения. Эта часть процесса восприятия у всех зрителей одинакова: если, например, картина изображает женщину, то, сколько бы ни было зрителей, все они именно женщину и увидят. Затем начинается та часть процесса восприятия, которая у всех зрителей различна: у каждого зрителя под влиянием содержания живописной женщины возникают свои особые мысли и чувства, каждый надбавит ее особыми индивидуальными чертами. Так, тогда, первоначально, в начале процесса восприятия мы и воспринимаем содержание произведения, взор же, *материально*, лишь является частью — составляет его содержание.

Эту связь между материальной формой художественного произведения, его сюжетом и содержанием можно изобразить графически так, как показано на воспринятой здесь схеме.

Итак, мы выяснили природу содержания, сюжета и форма художественного произведения. Каким же из этих трех факторов определяется *целиность* художественного произведения? Исходя из данных нами определения, очевидно, этот вопрос, мне кажется, не трудно ответить. Конечно, как бы на глубину не вошло художественного произведения, но всякого вообще предмета, могут только так или иначе, которые всегда являются из него *материальными*. Такими неизменными элементами из художественного произведения являются форма и сюжет. Если изменить содержание — индивидуально является — сколько зрителей — столько содержания. Значит, *содержание не может быть общим* — *содержание является индивидуальным* — *художественного произведения*.

Иначе, конечно, и быть не может. Если бы целиность художественного произведения определялась содержанием, то она индивидуально должна была бы измениться. Если Альфонсо, Сотин зрителей приходит перед ней в течение дня, и каждый надбавит к ней свое содержание. Если зрителем будет угрюмый и блестящий Оскар Уайльд, содержание картины развернется иначе: хором, сверкает тошнотными переливами и зазвучит музыкой, полной мистического очарования:

«Она дремлет скала, среди которых сидят; подобно жемчугу, она умирала

много раз и немала драгоценных тайн: она опускалась на глубокое ио морское, и вода ней еще мерцать облекла, его удававшего света: она пела торжественно-лирическими тканями съ потопными кувшинами; въ образѣ Леды была матерью тронической Клеопы, воплощалась въ св. Анну, мать Марии; и все это для ней было не больше, какъ души дыры и френчи, сохранилось лишь то, ея ибжануть, измѣнившую чертахъ и дело легкой гиблю на вѣси и руки. И, обращаясь къ своему другу, и говоритъ: — Образы, столь чудесно преданныи предъ нами на красоту, парадныи въ себѣ все то, о чемъ въ течение убавку тисачелѣти мечтали человѣкъ; и получая отвѣтъ: — На ея чедѣ совлече въ конечная стремлениа мѣра, и подъ ихъ бременемъ опустились ея ивѣсколю утомленныа ибжы.

Но, если вслѣдъ за Уайльдомъ подойтеть къ картинѣ какой-нибудь сапожныа подмастерья, отъ всего этого богатства содержания не останется, вбронтно, и слѣда. Значить ли это, что убнволю творениа Леонардо сразу измѣнилась? Такое предположеніе было бы недѣлю, и следовательно, не содержаномъ опредѣляется художественная убнволю произведенія.

Вспомнимы, однако, что, крѣмъ содержанія, которое вкладывалось въ произведение зрителю, мы различали еще то содержаніе, которое стремилъ выразить *самъ* художникъ; тѣ чувства и мысли, который онъ хотѣлъ воплотить въ своемъ произведеніи. Быть можетъ, динь то содержаніемъ и опредѣляется убнволю художественнаго произведенія? Конечно, такой взглядъ былъ бы тоже неправоуданымъ. Прица, чтобы считалъ великое произведение, художникъ долженъ быть, поинципому, захватить его содержаніемъ, долженъ быть воиуемъ глубокими чувствами и мыслями. Но совершенно очевидно, что этого одного еще очень мало для создания великаго произведенія. Глубокиа мысли и кроноенныа чувства могутъ родиться въ душѣ и очень посредственнаго художника или дилетанта, однако, произведение, которое онъ создаеть подъ илнннечъ ихъ, можетъ оказаться инуца не годнымъ. Значительность содержанія, которую стремится выразить художникъ, можетъ быть, является однимъ изъ необходимыхъ условий творчества, — то самое большее, что о немъ можно сказать; да и то еще съ ивѣкоторымъ сомнѣннечъ: но оно никакъ не опредѣляетъ собннй убнволю художественнаго произведенія. При самомъ величественномъ содержаніи можетъ получиться весьма ничтожное произведение.

Носмотримъ теперь, какое значеніе для убнволю художественнаго произведенія можетъ имѣть его *сложность*. Здѣсь прежде всего необходимо опровергнуть ошибочный взглядъ, будто сложеть совершенно неваженъ. Намъ говорить, инуочъ хорошо парисованной рѣдкы выше плочо парисованной Мадонны. Совершенно вбрно, но сравнивать можно только однородныа величнны. Въ динномъ случай хорошо парисованную рѣдкы надо сравнивать не съ плочою, а съ хорошо парисованной Мадонной. При такомъ сравненнн совершенно очевидно, что второй сюжетъ даетъ большую инцу уму и сердцу зрителю, побуждая къ немъ болѣе богатый и сложный процессъ, нежели первый. Совершенно очевидно также и то, что глубокій сюжетъ не великому по плечу художникъ, который въ совершенствѣ изображаетъ пучокъ рѣдкы, можетъ оказаться неспособнымъ справиться съ темою Мадонны. Между тѣмъ, если бы предметъ изображенія былъ совершенно безразличенъ, что могло бы помѣшать худож-

как бы единичный сюжет, который может же представлять картину, повесть и даже трагедию. Иконопись, есть и еще много простое сочетание, законченное единство, форма. Представим себе, что художник желает выразить, не своим, произведением патристичности, доброты и благословения. Одна мысль бы воспользоваться для этого радикульными сюжетами, но далеко же отойдет. Вспомни позицию, что искусство — форма, а форма — душа! оказывается бы совершенно невозможным, и иконопись образом не выражая бы замысловатых сюжетов. На этом, примере особенно очевидно видно, что сюжет не безразличен для художественного произведения. Но определенно, не есть *мысль* единство художественного произведения! Конечно, быть. Это видно из того, что и хорошие и плохие картины могут быть, единь и тот же сюжет.

Итак, ни содержание, ни сюжет не определяют мысли единства художественного произведения. Сочетание не оказывается на нее высшего влияния, сюжет же, хотя и имеет немаловажное значение, но одного его еще недостаточно. Где же искать нам различия вопроса? Конечно, в области формы. И действительно, если мы спросим себя, чем, вообще отличается художественное произведение от, искусственного, единственного сюжета, может сказать так: его отличие заключается в двух формах. Чем отличается художественное описание от научного или творческого, чем отличается исторический роман от учебника истории, чем отличается картина мастера от безразличной маши мажора? Форма, и только форма. Художественное произведение рождается на свете, сь того момента когда возникает его форма, и умирает, как только эта форма разрушается или искажается.

Вспомни какое-нибудь стихотворение, первое пришедшее на память.

-Богатия духа вращает пленительные
Гармония таинственная власть
Тяжелое искусство заблуждение
И укротить бушующую страсть».

Передайте meaning слова, составляющие его, и напишите. Но понятие вращать богатий духа, таинственная власть гармонии вращает, тяжелое заблуждение и укротить бушующую страсть». Все осталось прежние; мы не изменили и не приобрели ни одного слова, ни одной мысли. Мы нарушили только форму, и художественное произведение погибло. Оно не существует больше. Вместо того, преть, нами-известно библейских и невозможных форм. То же самое наблюдается и в других искусствах: какой-нибудь незаметный блик в глазу, какой-нибудь ничтожный или увеличенный размер могут показать художественное произведение до полной и удивительной.

Но если малейшее изменение формы может производить такая катастрофа, может превратить произведение безмерной красоты в ничто не стоящую картину, значит, *формой-то и определяется ценность произведения, художественно произведение.* Для многозначности быть места.

Мы можем закончить, таким образом, нашу беседу теми словами, которыми мы определили художественное произведение в первом очерке. Художественное произведение, говорили мы, это мертвая форма, и ничто больше. Это условный знак, это символ, который обозначает художника свои внутренняя переживания. Это — чистая форма, которую каждый может наблюдать вообразив, содержание.

Владимир Ивский.

ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ ЖИВОПИСИ.

ОЧЕРКЪ ЧЕТВЕРТЫЙ.

ОТЪ РАННЯГО ХРИСТИАНСКАГО ИСКУССТВА И ДО КОНЦА XVI ВѢКА.

I.



Иногда тому, какъ въ теодици господствовали очень долго такъ называемая катастрофическая теория, объявлявшая въ псамбисияхъ земной коры вышншными, грандиозными катастрофами, громадными переворотами, уничтоженными бедственно прошлое и создававшими въ кратчайшее время новое, такъ точно историки искусства очень долгое время знали лишь рѣзко ограниченныя, опредѣленныя пласты, расчленивъ исторію на отдѣльныя періоды, въ которыхъ каждый новый наступалъ лишь послѣ завершенія или уничтоженія искусства предшествующаго. Такое представленіе о ходѣ развитія искусства являлось вполнѣ естественнымъ, когда новостная, обрывочная свѣдѣнія и недостаточный анализъ искусствва давали намъ знаніе лишь объ отдѣльныхъ, немногочисленныхъ, наиболѣе характерныхъ памятникахъ каждой эпохи, въ которыхъ эпохи эта выражалась нестерпимо и опредѣленно. Въ распоряженіи исследователей находилась тогда лишь крайній край, начало и конецъ эпохи; среднюю же часть еще недоставало.

Съ такой упрощенной предвѣщанію точна древнѣшая часть самаго, быть можетъ, запутаннаго періода исторіи искусства, отъ торжества христіанства (Миланскія эдикты, 313 г.) въ Возрожденіи удалялся въ очень простую, ясную и удобную схему: съ укрѣпленіемъ христіанства падъ античная міръ; великое переделано пародію довершило катастрофу, погибла вся греко-римская культура; наступило средневѣковье, варварство, выдарилося по всей Европѣ; ночь длилась до XV вѣка, когда побрѣдкли дари — наступило возрожденіе античности.

Но мѣрѣ расширенія нашихъ знаній, обогащенія нашихъ фактическихъ свѣдѣній о прошломъ и болѣе тщательнаго изученія памятниковъ, становилось ясно, что схема эта не только неслѣдствена, но совершенно невѣрна.

Нахожденіе многихъ среднихъ вѣсеньхъ эпохи, далеко не вѣбл, однако, доказало ясно, что античное искусство не постигла катастрофа, но что оно постепенно перерождалось, отчасти ги-мертвѣло, отчасти пѣмблялось подѣ вліяніемъ новыхъ условій и прѣмблялось къ новымъ требованіямъ. Съ другой стороны, ближайшее знакомство съ эпохой Возрожденія значительно расширило представленіе наше о немъ и доказало вполнѣ основательно существованіе его въ гдубь средневѣковья, вплоть до XIV вѣка. Въ то же время изученіе предшествующаго великому Возрожденію періода показало, что

частичная возрождения античности происходили и раньше, или, лучше сказать, что было или maybe удачная попытка найти, воспринять и оживить античные традиции произвелись довольно широко в течение средних веков.

Наиболее систематически и удачная из этих попыток Каролингское возрождение, тем более, которому была дана при императоре Карле Великом (приблизительно от конца VIII века до конца IX века, и Оттонское возрождение (династия Оттонов в Германии XI века).

Наконец, более глубокое проникновение в жизнь средневековья показало, что наше представление об этой эпохе, как о варварской, мрачной, никчемной и антихудожественной, было совершенно ложно.



Рис. 26. Подземная галерея ватикана в Кавенди

И период этот должен представляться значительным для истории искусств не только потому, что в действительности он продолжает хранить некоторые традиции античности, но создания средневековья имеют совершенно безотносительную эстетическую ценность, и некоторые из них могут быть смело поставлены рядом с величайшими произведениями греко-римской древности.

Эти произведения варварского якобы времени мы научились ценить лишь недавно. Начиная с эпохи Возрождения и вплоть до середины XIX века, они, эти памятники, были в полном пренебрежении. Действительно, искусству, возмущавшемуся

исключительно на античных канонах, они удовлетворять не могут. Но так именно и была воспитана наша эстетика, европеизированная. Во всякому произведению мы находим лишь следы древности того обаятельного идеализированного натурализма, который выработала классическая древность, и так как ни византизм, ни романское, ни раннее готическое искусство не могли удовлетворить требованиям так называемого классического стиля, то они отвергались решительно. И действительно, та своеобразная религиозная эстетика, которая живет в византийском романском и раннем готическом искусстве, не имеет, повидимому, ничего общего с той идеализацией, с той обаятельностью природы, которые характеризуют классическое и эллинистическое искусство. С другой стороны, если применять к произведениям хотя бы византийской живописи обаявательные реалистические критерии, то

очевидно, результаты получаются отрицательный в противоположность античному—*христианское искусство не следовало природѣ.*

Съ этими послѣдними обстоятельствами тѣсно связана и до сихъ поръ еще развѣтвляющаяся хирека къ формальному несовершенствѣ христианскаго средивѣковаго искусства. Придавая высокое значеніе глазу или, который одушевляли создателей мозаикъ, фресокъ и миниатюръ, умалывая передъ религиозными чувствами, вѣдомыми на эти времена, древними указывали въ то же время на формальныя несовершенства этихъ произведеній, на *бессмоущую* и варварски паникую ихъ технику.

Необходимо отброситься отъ такой ложной точки зрѣнія, съ которой техника разсматривается, какъ ибчто самостоятельное, прогрессирующее и регрессирующее само по себѣ. Каждый народъ, каждая эпоха въ цѣломъ создаютъ себѣ ту технику, которая именно имъ нужна, ибо техника—



Рис. 27. Фреска, изображающая сѣно въ время года.

послушный слуга, который выполняетъ данныя ему указанія. Эпохи одностороннія, культура которыхъ опредѣляется немногими основными идеями, очевидно, вырабатываютъ себѣ и технику одностороннюю, необычайно одушевленную, сильную въ выраженіи тѣхъ основныхъ немногихъ идей, но какуюдуго и слабую, паникую, если мы пойдемъ къ ней съ иными требованіями. Технику такой нибудь эпохи или цѣлаго народа можно объяснить лишь тѣхъ внутреннихъ, духовныхъ причинъ. Необыкновенное совершенство, которое достигли древніе греки въ изображеніи человека, можетъ быть понято лишь вѣхотъ внутреннихъ побуж-



Рис. 28. Исторія пророка Іоны.

женій, и вольнѣ постигнуто только въ религиозномъ освѣщеніи. Точно также, содержа равнинскія и пастерскія челяны или фрески съ Сардиніи во Франціи и дельмача, что фигуры людей и животныхъ, формы деревьевъ ирисованы непрявильно, т. е. такъ, какъ изъ действительности не биваетъ: худоща слишкомъ вытянуты, головы непрявильно посажены и пр., мы не должны въ этомъ усмотрѣть неуѣбности, *безомаго* художника воплотить свои дельмача, но лишь игнорированіе этимъ искусствомъ природы, пренебреженіе еѣ къ воспроизведенію природы, которое

не существовало, а потому не существовало и искусства, при которомъ было бы, какъ въ настоящее время, искусство для народа. Искусство же, существующее до сихъ поръ, во всеобщемъ смысле, это искусство, сформировавшееся въ среднюю эпоху, искусство, которое сформировалось въ западной Европе, а именно въ итальянскомъ и французскомъ искусстве, и которое, выходя изъ европейскихъ границъ, распространилось по всему европейскому миру, но не вышло изъ европейскихъ границъ, не вышло изъ Европы. Въ настоящее время искусство, существующее въ Европе, это искусство, которое сформировалось въ Западной Европе, и которое, выходя изъ европейскихъ границъ, распространилось по всему европейскому миру. Оно, какъ искусство, есть искусство, которое сформировалось въ Западной Европе, и которое, выходя изъ европейскихъ границъ, распространилось по всему европейскому миру.

Принадлежа къ европейскому искусству, европейскому искусству, которое существовало въ Западной Европе, оно принадлежало къ искусству, которое существовало въ Западной Европе, и которое, выходя изъ европейскихъ границъ, распространилось по всему европейскому миру. Оно, какъ искусство, есть искусство, которое сформировалось въ Западной Европе, и которое, выходя изъ европейскихъ границъ, распространилось по всему европейскому миру. Оно, какъ искусство, есть искусство, которое сформировалось въ Западной Европе, и которое, выходя изъ европейскихъ границъ, распространилось по всему европейскому миру.

Мы разсмотримъ теперь европейское искусство, европейское искусство, которое существовало въ Западной Европе, и которое, выходя изъ европейскихъ границъ, распространилось по всему европейскому миру. Оно, какъ искусство, есть искусство, которое сформировалось въ Западной Европе, и которое, выходя изъ европейскихъ границъ, распространилось по всему европейскому миру. Оно, какъ искусство, есть искусство, которое сформировалось въ Западной Европе, и которое, выходя изъ европейскихъ границъ, распространилось по всему европейскому миру. Оно, какъ искусство, есть искусство, которое сформировалось въ Западной Европе, и которое, выходя изъ европейскихъ границъ, распространилось по всему европейскому миру.

Важно же отметить и то, что в настоящее время искусство, которое существовало въ Западной Европе, и которое, выходя изъ европейскихъ границъ, распространилось по всему европейскому миру.

II

Ранняя христианская живопись.

Христианство, при распространении своемъ по земле, послало даже много силъ свое искусство, искусство, которое существовало въ Западной Европе, и которое, выходя изъ европейскихъ границъ, распространилось по всему европейскому миру. Оно, какъ искусство, есть искусство, которое сформировалось въ Западной Европе, и которое, выходя изъ европейскихъ границъ, распространилось по всему европейскому миру. Оно, какъ искусство, есть искусство, которое сформировалось въ Западной Европе, и которое, выходя изъ европейскихъ границъ, распространилось по всему европейскому миру. Оно, какъ искусство, есть искусство, которое сформировалось въ Западной Европе, и которое, выходя изъ европейскихъ границъ, распространилось по всему европейскому миру.

Однако, слишком сильна житейская потребность человека, чтобы возможно было или совершенно задвинуть. Но миф распространения христианского учения среди языческих греко-римского мира и патетики движения к нему первоначального еврейского мира, постепенно раздвигавшаяся в массе бывших язычников, по мифу того, как выжился универсальный характер христианства и преглядуемая им мировая цѣль, народившейся церкви пришлось силою вещей покинуть свою непримиримую, окаймляющую слишком узкой точкой зрѣнія, пришлось, отырывая широко свои двери язычникамъ, принять также и освятить многое изъ того, что они приносили съ собою. Въ то же время горѣвшее яркимъ пламенемъ религиозное чувство нервыхъ христианскихъ общинъ вошло и требовало для себя воплощенія въ образы и формы, которые могли бы наглядно выразить то, чѣмъ жила, къ чему стремилась новая религия. Рано проснувшаяся христианская мысль искала знаковъ и символовъ для дифференцированія новыхъ истинъ; необходимо было также для наглядности удержатъ и закрѣпить благочестивыя легенды, сдѣлать ихъ для всѣхъ понятными, близкими и выразительными.



Рис. 29. Воскрешеніе Лазара.



Рис. 30. Молитва женщины.

Но для воплощенія того нового мира чувствъ, мыслей и стремленій, который христианство принесло драгоцѣнной, обезличивающей античности, народившаяся религія не могла тотчасъ же создать свои формы, свой стиль, свою технику. Приходилось пользоваться тѣмъ, что было уже на лицо, тѣми формами и мотивами, которые выработали греко-римскіе художники. Тѣмъ болѣе, что вновь обращенные привыкли къ этимъ формамъ; они сроднились съ ними, всюду встрѣчая ихъ: въ храмахъ, дворцахъ, въ своихъ домахъ. И вотъ мы присутствуемъ при своеобразномъ пріятіи новой религіей античнаго искусства, которое она старается использовать въ своихъ цѣляхъ, въ которое она стремится вдохнуть новую жизнь. Происходитъ ассимиляція: на старомъ языкѣ, столь долго воспѣванномъ языческихъ боговъ, христианство хочетъ выразить тѣ новые идеалы, которые вдохновляютъ его. Отсюда двойственное впечатлѣніе, производимое ранней христианской живописью: эпоха величайшаго религиознаго дилематизма принуждена искать своего выраженія въ образахъ уже омертвѣвшихъ, самые радикальные духовные революционеры принуждены воплощать свое въ формахъ того мира, который они пришли разрушить.

Итакъ постепенно, очень медленно христианство сумѣло переработать античную

Византия и тогда, чтобы избежать повторения, самостоятельного искусства. Многие при этом процессе перерывовки часто сгорели и забыты стены, фундаментам, а также и многие материалы, что лишь, подобно тому, как и в настоящее время, но, тем не менее, сомнения, сомнения, и обогатилось искусство благодаря тому новому религиозному духу, который был, и нечего вносить.

Раннее христианское искусство до Миланского эдикта императора Константина IV века, подожженного концом преследованиями, пошло почти исключительно каменным характером. Ввиду необходимости скрывать свои религиозные собрания и гонимых от посторонних, входы, христиане могли украшать, образами и символами своей веры лишь свои подземные кладбища, так называемые катакомбы, где они часто несли страдания и во время гонения. Лишь, этому обстоятельству мы обязаны тем, что первоначальная христианская живопись, тогда до нас, катакомбы скрывает, и открыта она была лишь лишь тогда, в IV веке, когда флоренция ее уже можно не могло угрожать.

Когда говорят об искусстве катакомбы, то имеют в виду исключительно в виду римских подземных кладбища.

Нельзя сомневаться, что и на Востоке должны были существовать катакомбы, но они до нас не сохранились или же, во всяком случае, никак не удалось еще открыть их. Однако, при том, однообразии художественного стиля, которое существовало на всем пространстве Римской империи, нужно предполагать, что мы можем смотреть на памятники римских катакомбы, как на типичные для всего первого периода христианского искусства.



Рис. II. Богоматерь с младенцем в катакомбе Присциллы.

Катакомбы представляли систему перекрещивающихся галлерей, сравнительно нешироких, до 1 метра, но высоких. Широкие катакомбы, например, громадные кладбища св. Каллиста, были многоярусны до 6 этажей. Дожидаясь на различной высоте галлерей соединены лестницами. В стенах этих своеобразных подземных городков рядами выдвигались гробницы. Местами галлерей расширялись, образуя «крину», где хоронились священники, епископы, святые мученики.

Украшены ступни галлерей живописью, а также мозаичными и ленточными орнаментами. Скульптурных же украшений не встречается вовсе, тому причиной является, вероятно, как техническая затрудности изготовить мрамор и гипс, так и религиозная убеждения — отражение к скульптуре, как к искусству языческому.

И по технике, и по мотивам это катакомбное искусство связуется границами современной ей греко-римской живописи, многочисленные образцы которой нам сохранила Помпея. На ней же еще стили живописи темной красной контурной изо-

бражений, которое делить раскрашивалось, при чем фон оставался обыкновенно белыми. Цифровая гамма была довольно разнообразна: преобладали на ней цвета: желтые, красные и зеленые. Влияние ornamentации римского жилого дома очевидно: в нем деревья, листья и листья, в нем же лепки архитектурных линий, колонки, статуи, вены с цифрами и плоскими и пр. Художники перенесли даже в катакомбы не только папачкомъ чисто языческо-мифическая, иногда не выходящая, повидимому, съ новыми элементами: амур, например, аллегорически изображен в пр. 26 и 27. Все это выходящее не лучше и не хуже, чѣмъ въ домахъ Помпей, Неаполи, Рима. Характерной фактъ, свидетельствующий о той тѣсной зависимости, въ которой находится искусство христіанское искусство отъ языческаго: въ I и во II вѣкахъ, когда это послѣднее сохраняло еще въ себѣ достаточно силъ и располагало достаточными средствами и техникой, и живопись катакомбъ обнаруживаетъ еще явственныя формальныя достоинства: цвета расположены гармонично, тѣло моделировано правильно, тѣни и блики. Но чѣмъ поддѣе родилось произведение, тѣмъ оно грубѣе и примитивнѣе: въ III вѣкѣ, когда техника античной живописи значительно уже упала, а новая еще не была выработана, катакомбная живопись груба и рѣдки: краски расположены безъ всякаго стремленія къ красочной гармоніи, тѣло пишется однообразной темно-желтой краской, тѣни обозначаются штрихами.

Даже тогда, когда имъ нужно было избрать отдѣльныя эпизоды изъ Ветзаго или Нового Завета, христіанскіе художники свободно пользовались привычными и близкими греко-римскими формами и мотивами, лишь слегка видоизмѣняя ихъ: китъ, поглотившій пророка Іону, лошадь коня съ чудовищемъ, отъ котораго спасъ Андромеду герой Беллерофонъ, какъ эта сцена изображается на античныхъ фрескахъ (рис. 28). Фигура Доброка Пастора съ ижекомъ на плечахъ въ короткой греческой туникѣ повторять некоторымъ очень распространенныя изображенія греческаго «Тельцепоца».

Линія обыкновенно мало характерна, не индивидуализирована, общаго римскаго типа: одежды, плавящія свободными, плавными складками, носятъ также греческій или римскій характеръ, но иногда не сдержаны и не постепенны.

Первостепенное значеніе въ украшеніяхъ иравотъ живописная иѣтва, часто съ удивительнѣмъ изнеженномъ свивающагося и развивающагося по стѣнамъ и сводамъ катакомбъ, которая онѣ превращаютъ въ веселый садъ.

Но, хотя всѣ почти формы и мотивы кажутся просто скопированными съ современнаго перваго христіанскаго художника античныхъ фресокъ, однако, не трудно замѣтить при тщательномъ обзрѣніи что дѣлѣ царствуетъ новый духъ, что древнія формы имъ служатъ для выраженія иного душевнаго міра.

Прежде всего, бланговара нести полному, за рѣзкими искаженіями, плавнаю мягота и вѣдухъ тѣмъ быдѣе или менѣе привычныхъ сюжетовъ, которыми такъ богата была греко-римская живопись, но сравнено съ этой послѣдней, искусство катакомбъ отличается особой сдержанностью и дълумдріемъ. Та же сдержанность и скромность выражается въ спокойномъ ритмѣ движеній, въ тщательномъ избіраніи всего рѣзкаго, всякой порывистости. Общее настроеніе этой катакомбной живописи, далекое

стихотворения и отъ доски и псалты, и отъ явоческой веселости, поражаютъ своимъ видномъ умнротворемствомъ, своею веселою радостью.

Во времена христианского искусства I века символика иерофана еще очень несамостоятельную роль. Громадное большинство сцен посвящено изображению событий Библии и Нового Завета. Часто изображаются также ранние сцены, приписанные к древнейшему, каково во время обитания, египет и вв. ран. (такъ называемые «библотеки»). Очень страннымъ кажется отсутствие среди сцен изображений сцен преследования и мученичества. Вообще много сюжетовъ очень ограничено, и украшения повторяются много разъ одинаковые сцены, описывая постоянно сны и т. д. же. символика. Св. Истории. Обозначениемъ этому служатъ «французская» фаворка, что сцены эти служили, въ сущности, надписями, комментариями, къ мотивамъ изображаемой

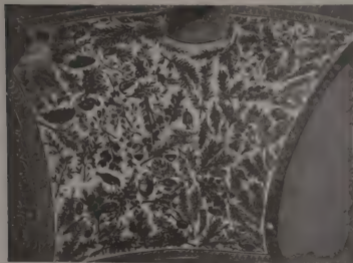


Рис. 32. Мозаика свода церкви св. Констанция, въ Римѣ.

следовательно, тѣ моменты изъ жизни Христа, апостоловъ, пророковъ, которые имѣли непосредственное отношеніе къ молитвамъ, которые упоминались или на которые ссылались въ этихъ молитвахъ.

Лишь съ конца I века начинается развитіе христианской изобразительной символики: чѣмъ дальше, тѣмъ значеніе этой символики возрастаетъ, и въ III вѣкѣ уже символическія изображенія на стѣнахъ базиликахъ доминируютъ, при чемъ символика

эта является все сложивше. Шикотворные или этихъ символически доминированы повторенственно у египтянкова; таковы миса, обья Амурф и Психей (глав. о души и о любви небесной); изображенія котораго встрѣчаются въ катакомбахъ, очень много; миса, обья Орфей, мучимыми душами своей лиры усмириводата дикихъ дѣврен, изображается не менше часто, ибо въ античныхъ Орфей и шикотворные христіанскіе писатели усматривали какъ бы пророчествова. Шикотворные, а также пальмовая вѣтви служили эмблемами мира и радости; корабль, кающійся на волнахъ, символизировалъ земную жизнь, моровика, подалу, превратностей, буре и трудовъ. Якорь означалъ спасеніе, голубица — чистоту души и повилиность. Рыба была едва ли не самой распространенной эмблемой, такъ какъ начальная буква каждого слова греческой фразы «Иисусъ Христовъ, Сынъ Божій, Спаситель» составляетъ слово «рыба» (то гречески).

Въ центръ всей этой символики стояли два великихъ образа: Добрый Пастырь и молящаяся женщина.

Добрый Пастырь есть символъ Христа, индивидуальная образъ котораго первые христіане никогда почти не воспроизводили. До самаго начала IV вѣка мы рѣдко находимъ въ катакомбахъ изображеніе Иисуса Христа и Его мудрость; страданій же Его никогда не воспроизводили; но постоянно встрѣчается символъ Спасителя — Добрый Пастырь съ овдой, заблудшей и слепотной Имя души на плечахъ (табл. X, I—IV). Младенца безбородатъ пастухъ, въ короткой греческой туникѣ и sandals, одной рукой протераниваетъ ноги овды, другой — держитъ кувшинъ съ молокомъ и балку. Можно думать, что фигура пастуха найвана античными мотивами; но, по всякомъ случаѣ, дальнейшее развитіе этой фигуры и то безграничное значеніе, которое получалъ этотъ образъ, принадлежатъ всецѣло христіанству.

Итакъ, катакомбная живопись изображаетъ лишь Христа мучотворца, воспроизводя, впрочемъ, исключительно три чуда: воскресеніе Авдара, умноженіе хлѣбовъ и излеченіе ревматическаго. Иисусъ на этихъ фрескахъ очень плохо сохранившихся, впрочемъ, одѣтъ въ римскую одежду; у него безбородое, лишенное выраженія лицо, остриженныя волосы подоломъ (рис. 29); во вѣлахъ этихъ изображеніяхъ есть еще одна креста, который подобенъ мнѣ рѣко находимъ въ романе двухъ первыхъ вѣковъ. Лишь гораздо позднее, послѣ Миланскаго эдикта, на стѣнахъ храмовъ и катакомбъ появляется второй символъ Спасителя — Ангелъ, на который мучотворилъ художниковъ Апокалипсисъ.

Въ первоначальной фигурѣ молящейся съ поднятыми руками женщины трудно узнать античную «Præta», Благочестіе, которую, по видимому, скопировали первые христіанскіе живописцы. Но сдѣлавъ подобно символу Доброго Пастыря, и фигура молящейся женщины — символъ души — получила совершенно самогондальное развитіе, и въ III вѣкѣ мы уже видимъ восточнаго характера и типа фигуру, въ которой ничего не осталось отъ первоначальнаго античнаго образа (рис. 30).

Изображенія Богоматери, подобно Иисусовымъ, доводно рѣдки въ катакомбахъ.

Воспроизводится сравнительно чаще подаленіе волхвовъ и Благовѣщеніе. На этихъ фрескахъ у Богоматери лишь римской матроны, лицо мало выражительно. Того же характера воспроизведенная на рис. 31 фреска пль кладбища св. Привидиллы (II вѣка), изображающая Дѣву Марию съ Божествомъ, Младенцемъ и пророка Исаию.

указывающего на солнце, съ которым онъ сравниваетъ пришествіе Сивисзеля. Ахъ, мы видимъ, какъ въ первое время той самой эпохи развитія догмата привета въ концѣ къ Мадоннамъ Рафаэля.

Нордическая и галльская живопись въ катакомбахъ находится только въ концѣ III и началу IV вѣка, тогда мы находимъ на стѣнахъ подземныхъ кладбищъ изображенія мертвыхъ, рядомъ съ именемъ, и небольшие сцены, характеризующія земную жизнь, священники проповѣдуютъ, различные ремесленники занимаютъ своимъ ремесломъ, художники рисуютъ, ирисомъ, изображенія эти становятся тогда или менѣе распространеными лишь послѣ превращенія гоненій.

Съ 313 г., съ Миланскаго эдикта, хранившаго христіанство въ прѣлахъ съ другими религіями, наступила новая пора въ исторіи христіанства, и въ частности — въ исторіи христіанскаго искусства.

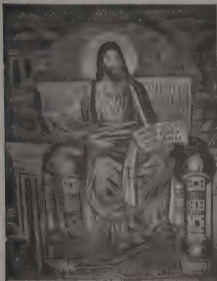


Рис. 33. Мозаика церкви св. Пуденцианы, въ Римѣ.

лицей западнаго міра, своего первенствующаго значенія.

Но вліяніе Востока отрицать не только на формѣ произведеній христіанской живописи, но въ особенності сильно на содержаніи ихъ, которое становится все

были символическим, мистическим. Первостепенное же значение Востока — Египта, Малой Азии, Сирии, Греции — в разработке христианской символики и мистики не подлежит сомнению. Сл. этим сведениям тот упадок техники и художественную манеру, о котором, так, охотно распространяется по поводу данного периода на самом же деле мы находим записку одной техники, одну приемов — другими, в зависимости отъ происшедшаго переноса по каждаму на задачи искусства, на природу, на действительный мир, который рассматривается теперь лишь, как система знаков, символов, говорящих намъ о небесномъ, о мирѣ духовномъ. Ибо, что возмущаемые потребностями чувствами и мыслями художника не могли стремиться къ воспроизведению видимаго мира, къ передачѣ пространственныхъ отношений и пр. по хотѣли лишь воздвигнуть болѣе ясно и полно влиять и некоторыя религиозныя идеи, пренебрегая остальнымъ.

Победа христианства и политическое значение, приобретенное имъ, не осталось также безъ ивкотораго влиятія на характеръ живописи: церковь страдающая, гонимая стала церковью торжествующей; въ связи съ этимъ, и скромное, ибжное искусство каткомъ, уступать мѣсто величавой, богатой, грандіозной по самымъ размѣрамъ своимъ мозаикѣ базиликаль.

Сл. IV вѣка именно ибже развивается новая мозаичная техника, появляется такъ называемая эмалевая мозаика, которая постепенно замѣняетъ мозаику мраморную. Сл. VI вѣка мраморной мозаикой пользуется почти исключительно лишь для выпуклосты иконок.

Византийское влиятіе къ концу V и къ началу VI вѣковъ окончательно уже починается съ Римъ, духовный центръ западнаго мира. Но въ продолженіе IV и V вѣковъ было выстроено въ Римѣ множество церквей; и уцѣлѣвшіе до насъ остатки ивкоторыхъ, иль нуль, несмотря на перестройки, перестройки и реставраціи, сохранили намъ образцы еще сравнительно самостоятельнаго западнаго христианскаго искусства въ периодъ, непосредственно слѣдующій за побѣдой новой религіи.

Образцы эти сводятся къ ивсѣмъ самымъ мозаикамъ въ церквахъ св. Константина, св. Пуденціаны, св. Павла, св. Маріи...

Здѣсь, еще давая тотъ чувственный античный вліятіи. Такова, напримеръ, мозаичная декорация свода церкви св. Константина (рис. 32), съ ея ивѣтами, ивѣтами, плодами и дѣтьми; такова мозаика другой части свода той же церкви, гдѣ ивображены сборъ винограда и рѣзаныя птицы и амурь.

Лучше и подѣе сохранившіеся мозаика церкви св. Пуденціаны даетъ намъ живое представленіе о достигнутыхъ религиознаго искусства той эпохи, хотя и эта церковь не ивбѣдила парварски безвкусовыхъ перестройкъ и реставраціи. Здѣсь мы находимъ новыи типъ Христа, съ длинными волосами, съ бородой, съ широко раскрытыми глазами, съ правильными чертами лица восточнаго характера (рис. 33). Тиль этотъ, подвергшійся въ византийскомъ искусствѣ еще ивкоторымъ ивмѣненіямъ (болѣе тонкія черты, лицо болѣе ивжное, одухотворенное), съ тѣхъ поръ сталъ преобладающимъ.

Все символика христианства окончательно уже была выработана; къ тому пре-

мень и особенно мы можем судить по сохранившимся мозаикам и по рисункамъ съ исчезнувшихъ.

Къ этому же времени относятся и широкие развитея христьянской исторической живописи: огромными картинами представлять въ образахъ на стенахъ и сводахъ церкви все важнейшия события Ветхого и Нового Завета на хронологическомъ порядке для поучения верующихъ, какъ выразился позднѣе св. Григорій Великій, для церковнаго преподаванія живописью для того, чтобы люди неграмотные понимали, гдѣ на стѣнахъ, то чего они не умѣютъ читать въ книгахъ!».



Рис. 34. Мозаика церкви св. Аполлонарія во флотѣ въ Равеннѣ.

Мозаики этой эпохи, хотя они не достигаютъ еще разсказа слѣдующихъ вѣковъ, все же сверкаютъ чистыми и глубокими красками; доминируютъ цѣты: темно синий (фонъ), зеленый, пурпуровый и золотой.

III.

Византийское искусство.

Съ IV вѣка религиозное движеніе восточныхъ областей въ имперіи сильно возрастаетъ. Дѣль, именно, въ Дфесѣ, въ Антиохіи, въ Александріи, позднѣе въ Константинополѣ наиболее интенсивна религиозная жизнь, здѣсь развивается монашество, возникаютъ великія ереси и, въ борьбѣ съ ними, на вселенскихъ соборахъ утверждаются основныя вѣрныя христьянства; на Востокахъ находится и великія свѣтлыя христьянской церкви. Приданаъ новую религію, императоръ, Константинъ, иногда окончательно утвердилъ окончательно на Востокахъ и политическое первенство, перенесъ свою столицу въ Византію.

Но искусство всего почти Востока, входящего въ составъ имперіи, подверглось уже много вѣковъ передъ тѣмъ вліянію греческой культуры: Александрія, Антиохія, основанныя Александромъ Великимъ въ III вѣкѣ до Р. Хр., были главными центрами такъ называемой эллинистической культуры, сохранившей всѣ античныя греческія традиціи. Перенесеніе религіознаго и политическаго центра имперіи на Востокъ дало новую жизнь эллинистической культурѣ и вдохнуло новую силу въ древніе художественныя принципы и традиціи: Греція еще разъ побѣдила Римъ. Но эллинизмъ развился вѣдѣ на почвѣ, пронитанной восточными традиціями, проникшая въ эти области и утвердившаяся здѣсь за три столѣтія до появленія христіанства, эллинская культура подчинила себѣ и видоизмѣнила культуры восточныя, но не могла ихъ совершенно подвинуть; онѣ воскресли вѣстѣ съ эллинизмомъ. Не послѣднюю роль, безъ сомнѣнія, въ этомъ пробужденіи вѣкогда заглохшихъ художественныхъ навыковъ и



Рис. 35. Мозаика крестидной православныхъ, въ Равеннѣ.

вкусовъ сыграло художественное и политическое возрожденіе Персіи у самой границы имперіи подъ властью династіи Сассанидовъ. Съ IV вѣка такимъ образомъ должно было народиться новое восточно-христіанское искусство, въ противоположность основанному на римскихъ традиціяхъ западно-христіанскому.

Эта новая эстетическая культура питается изъ двухъ источниковъ: эллинистическаго (хранившаго традиціи древней Греціи) и восточнаго—косвеннаго, отдаленнаго индійскаго вліянія, энергичнаго воздѣйствія Персіи, традиціи ассиро-вавилонскія и сирійскія и отчасти египетскія. Всѣ эти столь разнородные элементы, въ концѣ

концовъ, оказались слитыми воедино совершенно оригинальнымъ образомъ, благодаря мощному дѣйствию христіанскаго духа, и образовали ту эстетическую культуру, которая извѣстна подъ именемъ византийскаго.

Въ теченіе всего еще почти IV вѣка главными центрами ея были Антиохія и Александрія, и лишь въ V вѣкѣ главенство и религиозное, и политическое, и художественное перешло къ Константинополю; здѣсь именно это искусство получило наиболѣе полное развитіе, и отсюда оно широко распространилось въ теченіе среднихъ вѣковъ: до Ирландіи—на Западѣ, до Персіи и Россіи—на Востокѣ.

Обозначимъ сначала вкратцѣ важнѣйшіе факты.

Въ развитіи византийскаго искусства историки различаютъ обыкновенно два періода: 1-ый—отъ IV вѣка до VI вѣка, включительно; 2-ой—отъ конца IX вѣка до XII вѣка. Въ промежуткѣ между ними—гибельный для религиознаго искусства иконоборческія распри. Въ каждомъ изъ этихъ періодовъ есть моментъ высшаго расцвѣта: для 1-го—конецъ VI вѣка, царствованіе Юстиніана; для 2-го—X вѣкъ, Македонская династія.

Характеризуя въ самыхъ общихъ, но необходимости, схематическихъ чертахъ искусство каждой изъ этихъ эпохъ, можно указать, что въ періодъ съ IV по VI вѣкъ происходила усиленная творческая, созидательная работа, работа накопленія силъ; въ эту именно эпоху вырабатываются и опредѣляются всѣ основныя черты византийскаго искусства, которое находится еще въ тѣсномъ общеніи съ Западомъ, влечетъ на него, но, въ то же время, и кое что отъ него получаетъ. Во вторую же эпоху новаго почти ничего уже не создается, но развиваются и повторяются старыя мотивы и типы ставшіе уже традиціонными и обратившіе даже въ концѣ въ простые шаблоны. Въ этотъ второй періодъ византийское искусство окончательно обособляется отъ западнаго и, не подвергаясь болѣе никакимъ постороннимъ вліяніямъ, само дѣйствуетъ съ исключительной силой въ Россіи (Новгородъ, Кіевъ), въ Грузіи, въ Арменіи, въ Сициліи, въ сѣверной и южной Италіи, во Франціи и въ Германіи.

Намъ извѣстны лишь византийскія мозаики и миниатюры, украшавшія пергаменты; что же касается фресокъ, то онѣ, безъ сомнѣнія, были, но до насъ не дошло почти никакихъ образцовъ этой живописи. Не дошли до насъ и произведенія историческаго искусства, которые, судя по описаніямъ литературныхъ источниковъ, процвѣтало при дворѣ императоровъ. Историческими фресками и мозаиками, сценами битвъ и охотъ покрыты были стѣны дворцовъ. Но все погибло воздѣвъ, и до насъ сохранились лишь памятники религиознаго искусства: церкви и мозаики на стѣнахъ ихъ, при чемъ всего меньше мы найдемъ этихъ мозаикъ въ самой Византіи, въ завоеванномъ турками Константинополѣ.

Изъ многочисленныхъ созданій 1-го періода византийскаго искусства уцѣлѣли немногія: мозаики нѣсколькихъ небольшихъ церквей въ Египтѣ; росписи церкви св. Георгія въ Салоникахъ; равеннскіе памятники въ Италіи: престолы православныхъ и арианъ, мозаикой Галлы Плацидіи, черновъ св. Виталія, дѣлъ церкви св. Аполлинарія («Во флотѣ» и «Новая»); въ Римѣ—церкви св. Козьмы и Даміана, и св. Лаврентія въ стѣнѣ; наконецъ,—Синайскій монастырь на горѣ Синаѣ.

На нѣкоторыхъ изъ мозаикъ этой эпохи мы замѣчаемъ еще какъ бы борьбу

двух стилей: одного—декоративного, более легкого, веселого, повторяющего еще античные мотивы—изящная аркада и колонки, амуры, гирлянды, плоды и цветы, виноградные лозы,—подобные темъ, которые украшают своды церкви св. Констанция въ Римѣ (рис. 32), стиль несомненно эллинистическій; другого—монументальнаго, торжественнаго, спокойнаго и даже неподвижнаго, развертывающаго на стѣнахъ храмовъ, подобныя придворнымъ, пышнымъ шествиямъ, церковныя процессіи. Въ этомъ стилѣ явственно чувствуется вліяніе восточныхъ религіозныхъ и политическихъ представлений, восточныхъ идеаловъ и вкусовъ: здѣсь возрождаются Ассирія и Вавилонъ, съ ихъ официальнымъ, прославляющимъ царя и божествъ, искусствомъ, Египетъ, съ его схематизмомъ и неподвижностью.

Но въ то же время мы замѣчаемъ, съ одной стороны, что болѣею частью этотъ античный якобы орнаментъ, во многомъ схожіи съ помпейскимъ, расдѣленъ



Рис. 36. Мозаика церкви св. Аполлинарія Нового, въ Равеннѣ.

такими красками, о которыхъ не могли и мечтать красочно-сдержанные, умѣренные античные художники: таковъ, наприкладъ, орнаментъ въ церкви св. Виталія—на черномъ фонѣ вьется съ изумрудно-зелеными листьями лѣтви, покрытая серебряными плодами и цветами; въ этой неизвѣстной классической древности дѣйствительно скрывается Востокъ. Но, съ другой стороны, въ расположеніи группъ персонажей, въ ихъ сдержанныхъ, но, все же ритмичныхъ движеніяхъ мы находимъ такую гармонію линий, такую благородную простоту и стильность, тайной которыхъ владѣли лишь эллиністы, а поддѣле, эллинистическіе художники.

Такимъ образомъ, мы присутствуемъ какъ бы при взаимномъ проникновеніи двухъ стилей. Тамъ, гдѣ достигается ихъ полное единство, византийское искусство создаетъ и некоторые изъ своихъ лучшихъ произведеній перваго періода: такова, напримеръ, мозаика, украшающая церковь св. Аполлинарія во Флотѣ, въ Равеннѣ, изображающая св. Аполлинарія въ райскомъ саду среди праведныхъ душъ, символизируемыхъ бѣлыми овцами (рис. 34); такова мозаика купола крестильни православныхъ въ Равеннѣ, изображающая крещеніе Христа и кругомъ—шествіе апостоловъ (рис. 35).

Съ теченіемъ времени, однако, восточный стиль, повидимому, побждаетъ: движенія застываютъ, глыбы дѣшевнѣютъ, позы становятся однообразными, одежды падаютъ твердыми, рѣзкими складками. Въ этомъ отношеніи очень интереснымъ представляется сравнить съ мозаикой равеннской крестильни, водвинутой въ V вѣкѣ, стѣнную мозаику св. Аполлинарія Нового, работы VI вѣка (рис. 36).

Вдѣсь съ тѣмъ, мозаики пламениють все болѣе разнообразными, богатыми красками: еще въ церквахъ V вѣка мы видимъ темно-синіе фоны, въ VI уже вѣкѣ всѣ фоны сіяютъ золотомъ; на этомъ золотомъ полѣ, словно драгоценные камни, сверкаютъ мозаики многоцвѣтной эмалью и перламутромъ. Для моделировки лица художнику достаточно двухъ оттѣнковъ розоваго дѣтскаго; но все искусство свое онъ направляетъ на оттѣнку одежды, крестовъ, деревьевъ, повидимому здѣсь вдохновляясь цвѣтистыми восточными тканями и коврами.

Фресками этого стиля, созданными въ царствованіе Юстиніана, опредѣляется весь характеръ дальнѣйшаго византийскаго искусства; здѣсь созданы были каноны, которымъ слѣдовали и во второмъ періодѣ, въ X и XI вѣкахъ, измѣняя и доводя ихъ только въ деталяхъ и частностихъ.

Иконоборческіе императоры, съ ожесточеніемъ преслѣдуя религиозное искусство и изгоняя изъ храмовъ изображенія Христа, Богоматери, пророковъ, святыхъ и апостоловъ, дали, повидимому, новый толчокъ исторической и бытовой живописи, охотничьимъ, батальнымъ и мивологическимъ сценамъ; при нихъ, судя по литературнымъ источникамъ и по единственному уцѣлѣвшему до насъ памятнику этой эпохи—кувальному дворцу Амра, вновь въ чистомъ почти видѣ возрождается эллинистическій стиль, съ его натурализмомъ, съ его изящной легкостью, веселостью и занимательностью. Здѣсь не осталось, повидимому, ни слѣда прежней строгой торжественности, пышности и гордой церковности, сложной, глубокой символики...

Можетъ, конечно, возникнуть предположеніе: не таковъ ли былъ вообще характеръ свѣтской византийскаго живописи, и не только въ періодъ иконоластовъ, но и въ V и VI вѣкахъ и подлѣе—въ X вѣкѣ, въ XII. Быть можетъ, параллельно съ извѣстнымъ намъ монументальнымъ стилемъ религиознаго искусства, развивалось болѣе или менѣе самостоятельное искусство свѣтское, сохранившее въ неприкосновенности эллинистическія традиціи?.. На эти вопросы, къ сожалѣнію, мы лишены возможности дать отвѣтъ.

Б. Шлегель.

(Оканчаніе въ слѣдующей толкѣ).